UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY

PR 4820 .J7

HARVARD COLLEGE LIBRARY

FROM THE
George Parkman Sheldon
COLLECTION
FOR THE PURCHASE OF BOOKS ON
ENGLISH, FRENCH, & ITALIAN PHILOLOGY
AND
HISTORY OF THE ENGLISH DRAMA
1911

Aesthetik

oder

Lehre

von der

Weltanschauung und Kunst.

Von

K. F. E. Trahndorff.

Zacharias Gütt

Erster Theil.

Berlin, 1827.

In der Maurerschen Buchhandlung,

Burgstraße Nr. 6.

Digitized by Google

FA 1444.11
FA 123.14

Phil 8420.20

HARVARD COLLEGE LIBRARY
JACKSON FUND
Apr 4, 1932
(2 vol. in 1)

Digitized by Google

Seiner Excellenz

dem

Königlich Preußischen wirklichen Geheimen Staats- und Konferenz-Minister, Minister der geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, Ritter mehrerer hohen Orden ꝛc.

Herrn Freiherrn

von Stein zum Altenstein

Digitized by Google

ehrfurchtsvoll gewidmet

vom Verfasser.

Digitized by Google

An die Leser.

Es kommt in dem gegenwärtigen Band, die Geschichte der Reformation in Deutschland betreffend, fast in jeder Abtheilung zu vielfachen Lücken. Einige gehören beim Redaktion, andere, wie der Mangel an Quellen, Unvollständigkeit der Akten, Verschwinden wichtiger Aktenstücke, sind nicht zu vermeiden. Wir bitten daher um Nachsicht und Geduld, wenn wir Ihnen manches nicht geben können, was Sie gerne lesen möchten. Wir werden uns bemühen, diesen Mangel nach Kräften zu heben, und wo dieses nicht möglich ist, wenigstens die Ursache desselben anzugeben. Wir bitten Sie, uns in dieser Hinsicht mit Ihren Wünschen und Vorschlägen zu unterstützen.

Viele Freunde unserer Zeitschrift haben uns ihre treue Mitwirkung auf Fortsetzung, Kritik und Vervollkommnung derselben zugesagt. Wir bitten diese Freunde, unsere Zeitschriftschrift von sich

die erſte zurückgewieſen wurde. Ueber den Werth dieſes Strebens ſowohl an ſich, als auch in ſo fern er durch meine perſönlichen Anlagen begründet werden könnte, ſchweige ich; aber es war und iſt einmal da und mit ihm die Nothwendigkeit, es zu befriedigen. Ich ſuchte Belehrung, ich glaubte ſie bisweilen gefunden zu haben, und ſprach einige Zeit dem Lehrer nach; aber meine Freude währte nicht lange, und ich merkte, daß in dem Weſentlichſten, nämlich in dem Gewinn einer feſten Grundanſicht, die ich in mein ganzes inneres Leben aufnehmen und durch welche ich mich überall im Gebiete des Schönen und der Kunſt heimiſch fühlen könnte, noch nichts entſcheidendes geſchehen ſei. Ich ſetzte meine Bemühungen fort, ich fragte die Aeſthetiker und wagte mich endlich in die Metaphyſik, aber auch hier fand ich keinen Troſt: indeſſen hütete ich mich doch vor einem gänzlichen Unglauben an die Philoſophie, und überzeugte mich auch, wie wohl ich daran gethan hatte, umſomehr als ich darauf meine Zuflucht zu den Empirikern und Kennern nahm. Hatte ich ich in der Philoſophie das Waſſer über und unter der Feſte noch nicht geſchieden gefunden: ſo ſahe ich hier freilich eine Menge Kräuter und Blumen, ſo wie auch Thiere des Feldes und Vögel unter dem Himmel; aber den einen Geiſt, die Seele des Ganzen, das Lebensprinzip, aus welchem Alles, ſich harmoniſch geſtaltend hervorging, das fehlte mir noch immer. Nicht ein Aggregat von vielerlei Vortreff-

Digitized by Google

lichem wollte ich, ich wollte ein Ganzes, eine Einheit; und da ſahe ich nun, wie alle Journale und Kunſtblätter voll waren von Kunſt und Kunſtgeſchrei, wie ſo Viele ſich aufmachen und die Kunſtſammlungen bereiſen, um die Fluth von Einzelheiten mit neuen Einzelheiten zu vermehren, und es ſchien mir wohl endlich Zeit zu ſein, daß man lieber zu Hauſe bleibe und denke. Unwillig warf ich mich indeß auf die Natur und Naturkunde, gleichſam um die Kunſt aus dem Geſicht zu verlieren, jedoch vergebens. Sie trat mir hier in einer neuen und bedeutungsvollern Geſtalt entgegen; ich wandte mich alſo wieder zu ihr, und meine Aeſthetik iſt das gute oder ſchlechte Reſultat dieſer Wiederbefreundung; ſie iſt alſo hervorgegangen nicht ſowohl aus einem ſogenannten Studium im gewöhnlichen Sinne, ſondern ſie iſt hervorgegangen aus meinem ganzen Leben und alſo ganz aus mir ſelbſt.

Dieſer Umſtand wird dem billigen Leſer und Beurtheiler, wenn ihm anders mein Buch nicht ganz unwichtig iſt, von Wichtigkeit ſein müſſen, weil die Art wie es iſt, dadurch bedingt iſt. Ich darf eben deshalb hoffen, man werde nicht verlangen, daß ſie eine andre ſei; ich darf hoffen, man werde vieles bereits von Andern Geſagtes, vermöge ſeiner Stellung im Ganzen, nicht für überflüßig halten. Auch wird man hoffentlich begreifen, daß ich auf keine Schule oder Parthei, ſie heiße wie ſie wolle, Rückſicht nehmen konnte, weder um mich unmittelbar

Digitized by Google

in ihren Schutz zu begeben, noch um sie zu bekämpfen und so mittelbar den Schutz und Beifall der ihr entgegenstehenden zu erhalten. So wie mein Standpunkt war, befand ich mich als Individuum der Welt gegenüber; sie war meine Lehrerinn, nicht ein Individuum, nicht eine Parthei, sondern alle; und zwischen mir und der Welt konnte nur die Rede sein von der Wahrheit, nicht von der Meinung gewisser Individuen oder Partheien. Diese blieb mir daher ferne, wenn auch nicht fremd, und ich konnte also nicht fragen, was die Philosophen und ihre Schulen, oder die Empiriker, was die Liberalen und Monarchisten und die Denk- und Wahngläubigen u. s. w. u. s. w. dazu sagen werden, und kein αυτος εφα durfte mich irre machen. Was sie übrigens dazu sagen werden, will ich ruhig erwarten, und es soll mir lieb sein, wenn sie mich nicht verkennen und wenn sie mich belehren. Sollten dennoch vielleicht Manche glauben, ich habe es eigentlich nur Allen recht machen wollen, und mich mit der wohlbekannten Belehrung abfertigen, daß dies der Weg sei, es Keinem recht zu machen: so muß ich gegen diese den Wunsch aussprechen, daß sie lieber glauben, ich habe es Keinem recht machen wollen, um es dadurch vielleicht Allen recht zu machen, und wenn sie mir dies wieder als Stolz oder Verwegenheit auslegen und mir mein eignes Sündenregister vorhalten: so werde ich mich allerdings meiner Sünden schämen, wiewohl ich im Voraus weiß, daß es daran nicht

Digitized by Google

fehlen werde, muß mich denn aber doch damit tröſten, daß wir allzumal Sünder ſind.

Wenn endlich aus den beiden letzten Hauptabſchnitten des Ganzen hervorgeht, daß unſer Zeitalter in ſeinem innern Leben und deſſen Geſtaltung nicht dem urſprünglich in demſelben liegenden Grundprinzip entſpreche und alſo in einem unnatürlichen Zuſtande ſei: ſo bitte ich dies, wie bereits nur zu oft geſchehen, nicht für eine trübſelige Chimäre zu halten, da Alles Reſultat der Grundanſicht iſt, und keine Beziehung auf meine Perſönlichkeit ſtatt findet, es mir alſo nie eingefallen iſt, etwas meine Perſon Betreffendes dem Zeitalter aufzubürden. Was unſer Zeitalter Treffliches hervorgebracht hat, freudig anerkennend, durfte ich aber doch nicht verſchweigen, was ſich in Beziehung auf das ganze Leben und Erſcheinen deſſelben ergab, weil wir dadurch allein zum Bewußtſein deſſen gelangen können, was wir bei allem unſern Streben eigentlich ſollen.

Ich könnte mich mit dem Bisher-Geſagten begnügen, in der Ueberzeugung, der Leſer werde mein Urtheil über mein Buch ohne Schwierigkeit ſelbſt ſich daraus bilden können, indeß da es einmal darauf ankommt, daß ich in dieſer Vorrede ehrlich herausſage, was mir alles auf dem Herzen liegt, ſo darf ich die natürliche Frage nicht unbeantwortet laſſen, was es dem Leſer für Gewinn bringen werde, wenn er nach ſo vielen Aeſthetiken auch noch dieſe zu leſen ſich die Mühe nimmt. Dieſe Frage nöthigt mich,

meine eignen Hofnungen in dieser Hinsicht auszusprechen, ohne mich bei den längst verbrauchten Versicherungen des reinen Eifers für das Gute u. s. w. aufzuhalten. Zuerst mache ich die Bemerkung, daß mein Buch eine rein wissenschaftliche Tendenz hat. Es ist nicht unmittelbar an dem Künstler gerichtet, in so fern er Künstler ist, um ihn über die Ausübung seiner Kunst zu belehren, sondern es soll ein Versuch sein, die Aesthetik als Wissenschaft zu begründen und diese Begründung entscheidend durchzuführen, und ist also an jeden wissenschaftlich Gebildeten und so auch an den Künstler gerichtet, der die Nothwendigkeit begriffen hat, in einem wissenschaftlichen Zeitalter sich und das ganze Leben in seinem Berufsgebiete auf einen wissenschaftlichen Grund zu stützen. Meine Hoffnung ist also keine kleine und keine andre, als durch meine Untersuchung, trotz der mancherlei Mängel, von denen meine Arbeit nicht frei sein wird, der Wissenschaft einen nicht unbedeutenden Dienst geleistet zu haben, eine Hoffnung, die bei mir eben so feste Ueberzeugung ist, als der Glaube an die Mängel meines Werks; die mich daher auch um jener Ueberzeugung willen nicht irre machen durften.

Ich glaube nämlich, die Gränzlinie bestimmt und scharf gezogen zu haben zwischen dem ästhetischen und den übrigen Gebieten des Lebens und der geistigen Thätigkeit; eine Gränzlinie, die ich bisher noch nirgends fand, und weshalb ich eben immer die Gebiete der Ethik und Religion in das Reich

zu Schloß Dahlen. Hier war die Pfarrei, wo Johann Hermann Schein, der Vater, 1586 bis 1590 Pfarrer war. Hier wurde Johann Hermann Schein, der Sohn, geb. 1586, getauft. Hier wurde er in seinen ersten Jahren von seinem Vater unterrichtet. Hier sang er als Knabe im Chor der Schloßkirche. Hier wurde Heinrich Schütz, der Vater seiner Kunst, geboren. Hier war Schütz Kapellmeister, ehe er nach Dresden ging. Hier wurde Johann Sebastian Bach, der Vater der modernen Tonkunst, geboren. Hier war Bach Kapellmeister, ehe er nach Leipzig ging. Hier wirkte von 1838 bis 1842 Richard Wagner, der Vater des Musikdramas, als Kapellmeister. Hier hat er seine ersten Opern, „Die Feen“ und „Das Liebesverbot“, geschrieben. Hier wurde seine Oper „Rienzi“ zum ersten Male aufgeführt. Hier wurde Felix Mendelssohn-Bartholdy, der Vater des Oratoriums, geboren. Hier war Mendelssohn Kapellmeister, ehe er nach Leipzig ging. Hier wurde Robert Schumann, der Vater der Romantik, geboren. Hier wurde Carl Reinecke, der Vater der modernen Klavierschule, geboren. Hier wurde Julius Rietz, der Vater der modernen Instrumentation, geboren. Hier war Rietz Kapellmeister, ehe er nach Düsseldorf ging. Hier wurde Max Reger, der Vater der modernen Orgelkunst, geboren. Hier wurde Hugo Riemann, der Vater der modernen Musikwissenschaft, geboren. Hier wurde Arthur Nikisch, der Vater der modernen Orchesterkunst, geboren. Hier wurde Felix Weingartner, der Vater der modernen Dirigierkunst, geboren. Hier wurde Max Schillings, der Vater der modernen Opernregie, geboren. Hier wurde Siegfried Wagner, der Vater seiner Kunst, geboren.

wirkliche ſchöne Kunſt nun ihrem Grundcharakter nach auf ihrer beſtimmten Stelle erſchien. Nicht minder wurde das ganze bisherige äſthetiſche Leben der Menſchheit und der Kunſt heller beleuchtet, in dem ſich Grundverſchiedenheiten verſchiedener Zeitalter ergaben, welche durch ihre Beſtimmtheit, wie durch die Nothwendigkeit ihres innern Zuſammenhanges mit dem ganzen Leben der Kunſt auf der einen, und mit der Entwickelung der Menſchheit überhaupt auf der andern Seite Anſpruch auf Gültigkeit machen.

Dieſe Hoffnung oder vielmehr Ueberzeugung wird mich rechtfertigen, daß ich das Reſultat meiner Beſtrebungen öffentlich durch den Druck bekannt mache; der Kritik überlaſſe ich es, über das Gelingen zu entſcheiden, mir jedoch meine eigne Stimme dabei vorbehaltend, nicht für Antikritiken im gewöhnlichen Sinne, ſondern für Erörterungen beſtrittener Punkte, da ich als Verfaſſer natürlich am beſten wiſſen muß, was ich gewollt habe.

Inhalt.

Verordnungs-Blatt für Schleswig.

Verordnung, betreffend die Aufhebung der Abgaben vom Schlachten und vom Mahlen. Vom 7. Juni 1867 . . . . . Seite 1

Bekanntmachung, betreffend die Zeit der Wahlen zum Abgeordnetenhause. Vom 10. Juni 1867 2

Bekanntmachung, betreffend die Wahlen zum Abgeordnetenhause. Vom 10. Juni 1867 3

Bekanntmachung, betreffend die Wahlen zum Reichstage des Norddeutschen Bundes. Vom 10. Juni 1867 4

Bekanntmachung, betreffend die Wahlen zum Reichstage des Norddeutschen Bundes. Vom 10. Juni 1867 5

Verordnung, betreffend die Ausführung des Gesetzes, betreffend die Einführung der Gewerbefreiheit und die Aufhebung der Gesindeordnungen. Vom 10. Juni 1867 6

Bekanntmachung, betreffend die Einführung der Gewerbefreiheit und die Aufhebung der Gesindeordnungen. Vom 10. Juni 1867 7

Bekanntmachung, betreffend die Einführung der Gewerbefreiheit und die Aufhebung der Gesindeordnungen. Vom 10. Juni 1867 8

Erſter Hauptabſchnitt. Das Erfaſſen der Weltform im engern Sinne. . . . . Seite 65

Erſte Abtheilung. Das Erfaſſen der Weltform dem Werden nach durch Verſtandesthätigkeit. . . — 65

Berührung zwiſchen Welt und Menſchen durch die Sinne. §. 10. . . . . — 65

Das Erfaſſen der Welt im Raum und in der Zeit. §. 11. — 68

Verſchiedenheiten des Erfaſſens der Weltform. §. 12. . — 74

Die Form der Welt wird erfaßt als das Schöne, Große und Erhabene. §. 13. . . . . — 78

Die Gegenſätze: das Häßliche, Schreckliche und Furchtbare. §. 14. . . . . — 82

Das Bild und ſeine Empfänglichkeitsformen: Ebenmaß, Harmonie und Ausdruck. §. 15. . . . . — 90

Das Erfaſſen des Moments im Gegenſatz gegen des Erfaſſen des geſamten Werdens. §. 16. . . . — 97

Das Erfaſſen des Moments oder das plaſtiſche Erfaſſen als Baſis der Plaſtik. §. 17. . . . . — 102

Das teleologiſch-ſittliche Erfaſſen. §. 18. . . . — 106

Wechſelwirkung beider Arten des Erfaſſens: das Naive und Sentimentale, als Reſultate derſelben. §. 19. . — 114

Ueberſicht aller Erſcheinungsarten der Form des Univerſums für das Erfaſſen. §. 20. . . . . — 119

Die Empfänglichkeit des Werdens für die Wahrheit der Form des Univerſums oder das Ideal. §. 21. . — 123

Das Ernſte und das Lächerliche. §. 22. . . . — 130

Zweite Abtheilung. Das Erfaſſen der Weltform dem Sein nach durch die Ahnung. . . . . — 135

Das Erfaſſen des Seins für ſich und Beziehung auf das Erfaſſen des Werdens. §. 23. . . . . — 135

Inhaltsübersicht. Seite

Vorwort III

Einleitung. Die Natur der Sprache und ihr Verhältnis zu Logik, Psychologie und Grammatik 1

Kapitel I. Die Sprache als Ausdruck des Denkens 5

Kapitel II. Die Sprache als Ausdruck des Gefühls 9

Kapitel III. Die Sprache als Ausdruck des Willens 13

Kapitel IV. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 17

Kapitel V. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 21

Kapitel VI. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 25

Kapitel VII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 29

Kapitel VIII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 33

Kapitel IX. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 37

Kapitel X. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 41

Kapitel XI. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 45

Kapitel XII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 49

Kapitel XIII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 53

Kapitel XIV. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 57

Kapitel XV. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 61

Kapitel XVI. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 65

Kapitel XVII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 69

Kapitel XVIII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 73

Kapitel XIX. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 77

Kapitel XX. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 81

Kapitel XXI. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 85

Kapitel XXII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 89

Kapitel XXIII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 93

Kapitel XXIV. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 97

Kapitel XXV. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 101

Kapitel XXVI. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 105

Kapitel XXVII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 109

Kapitel XXVIII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 113

Kapitel XXIX. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 117

Kapitel XXX. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 121

Kapitel XXXI. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 125

Kapitel XXXII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 129

Kapitel XXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 133

Kapitel XXXIV. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 137

Kapitel XXXV. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 141

Kapitel XXXVI. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 145

Kapitel XXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 149

Kapitel XXXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 153

Kapitel XXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 157

Kapitel XL. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 161

Kapitel XLI. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 165

Kapitel XLII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 169

Kapitel XLIII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 173

Kapitel XLIV. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 177

Kapitel XLV. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 181

Kapitel XLVI. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 185

Kapitel XLVII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 189

Kapitel XLVIII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 193

Kapitel XLIX. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 197

Kapitel L. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 201

Kapitel LI. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 205

Kapitel LII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 209

Kapitel LIII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 213

Kapitel LIV. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 217

Kapitel LV. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 221

Kapitel LVI. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 225

Kapitel LVII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 229

Kapitel LVIII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 233

Kapitel LIX. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 237

Kapitel LX. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 241

Kapitel LXI. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 245

Kapitel LXII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 249

Kapitel LXIII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 253

Kapitel LXIV. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 257

Kapitel LXV. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 261

Kapitel LXVI. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 265

Kapitel LXVII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 269

Kapitel LXVIII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 273

Kapitel LXIX. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 277

Kapitel LXX. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 281

Kapitel LXXI. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 285

Kapitel LXXII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 289

Kapitel LXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 293

Kapitel LXXIV. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 297

Kapitel LXXV. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 301

Kapitel LXXVI. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 305

Kapitel LXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 309

Kapitel LXXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 313

Kapitel LXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 317

Kapitel LXXX. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 321

Kapitel LXXXI. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 325

Kapitel LXXXII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 329

Kapitel LXXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 333

Kapitel LXXXIV. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 337

Kapitel LXXXV. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 341

Kapitel LXXXVI. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 345

Kapitel LXXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 349

Kapitel LXXXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 353

Kapitel LXXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 357

Kapitel XC. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 361

Kapitel XCI. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 365

Kapitel XCII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 369

Kapitel XCIII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 373

Kapitel XCIV. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 377

Kapitel XCV. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 381

Kapitel XCVI. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 385

Kapitel XCVII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 389

Kapitel XCVIII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 393

Kapitel XCIX. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 397

Kapitel C. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 401

Kapitel CI. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 405

Kapitel CII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 409

Kapitel CIII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 413

Kapitel CIV. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 417

Kapitel CV. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 421

Kapitel CVI. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 425

Kapitel CVII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 429

Kapitel CVIII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 433

Kapitel CIX. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 437

Kapitel CX. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 441

Kapitel CXI. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 445

Kapitel CXII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 449

Kapitel CXIII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 453

Kapitel CXIV. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 457

Kapitel CXV. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 461

Kapitel CXVI. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 465

Kapitel CXVII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 469

Kapitel CXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 473

Kapitel CXIX. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 477

Kapitel CXX. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 481

Kapitel CXXI. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 485

Kapitel CXXII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 489

Kapitel CXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 493

Kapitel CXXIV. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 497

Kapitel CXXV. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 501

Kapitel CXXVI. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 505

Kapitel CXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 509

Kapitel CXXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 513

Kapitel CXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 517

Kapitel CXXX. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 521

Kapitel CXXXI. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 525

Kapitel CXXXII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 529

Kapitel CXXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 533

Kapitel CXXXIV. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 537

Kapitel CXXXV. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 541

Kapitel CXXXVI. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 545

Kapitel CXXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 549

Kapitel CXXXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 553

Kapitel CXXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 557

Kapitel CXL. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 561

Kapitel CXLI. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 565

Kapitel CXLII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 569

Kapitel CXLIII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 573

Kapitel CXLIV. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 577

Kapitel CXLV. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 581

Kapitel CXLVI. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 585

Kapitel CXLVII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 589

Kapitel CXLVIII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 593

Kapitel CXLIX. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 597

Kapitel CL. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 601

Kapitel CLI. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 605

Kapitel CLII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 609

Kapitel CLIII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 613

Kapitel CLIV. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 617

Kapitel CLV. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 621

Kapitel CLVI. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 625

Kapitel CLVII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 629

Kapitel CLVIII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 633

Kapitel CLIX. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 637

Kapitel CLX. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 641

Kapitel CLXI. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 645

Kapitel CLXII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 649

Kapitel CLXIII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 653

Kapitel CLXIV. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 657

Kapitel CLXV. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 661

Kapitel CLXVI. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 665

Kapitel CLXVII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 669

Kapitel CLXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 673

Kapitel CLXIX. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 677

Kapitel CLXX. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 681

Kapitel CLXXI. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 685

Kapitel CLXXII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 689

Kapitel CLXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 693

Kapitel CLXXIV. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 697

Kapitel CLXXV. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 701

Kapitel CLXXVI. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 705

Kapitel CLXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 709

Kapitel CLXXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 713

Kapitel CLXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 717

Kapitel CLXXX. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 721

Kapitel CLXXXI. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 725

Kapitel CLXXXII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 729

Kapitel CLXXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 733

Kapitel CLXXXIV. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 737

Kapitel CLXXXV. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 741

Kapitel CLXXXVI. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 745

Kapitel CLXXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 749

Kapitel CLXXXVIII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 753

Kapitel CLXXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 757

Kapitel CXC. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 761

Kapitel CXCI. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 765

Kapitel CXCII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 769

Kapitel CXCIII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 773

Kapitel CXCIV. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 777

Kapitel CXCV. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 781

Kapitel CXCVI. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 785

Kapitel CXCVII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 789

Kapitel CXCVIII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 793

Kapitel CXCIX. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 797

Kapitel CC. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 801

Kapitel CCI. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 805

Kapitel CCII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 809

Kapitel CCIII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 813

Kapitel CCIV. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 817

Kapitel CCV. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 821

Kapitel CCVI. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 825

Kapitel CCVII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 829

Kapitel CCVIII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 833

Kapitel CCIX. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 837

Kapitel CCX. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 841

Kapitel CCXI. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 845

Kapitel CCXII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 849

Kapitel CCXIII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 853

Kapitel CCXIV. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 857

Kapitel CCXV. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 861

Kapitel CCXVI. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 865

Kapitel CCXVII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 869

Kapitel CCXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 873

Kapitel CCXIX. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 877

Kapitel CCXX. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 881

Kapitel CCXXI. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 885

Kapitel CCXXII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 889

Kapitel CCXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 893

Kapitel CCXXIV. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 897

Kapitel CCXXV. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 901

Kapitel CCXXVI. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 905

Kapitel CCXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 909

Kapitel CCXXVIII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 913

Kapitel CCXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 917

Kapitel CCXXX. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 921

Kapitel CCXXXI. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 925

Kapitel CCXXXII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 929

Kapitel CCXXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 933

Kapitel CCXXXIV. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 937

Kapitel CCXXXV. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 941

Kapitel CCXXXVI. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 945

Kapitel CCXXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 949

Kapitel CCXXXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 953

Kapitel CCXXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 957

Kapitel CCXL. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 961

Kapitel CCXLI. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 965

Kapitel CCXLII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 969

Kapitel CCXLIII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 973

Kapitel CCXLIV. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 977

Kapitel CCXLV. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 981

Kapitel CCXLVI. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 985

Kapitel CCXLVII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 989

Kapitel CCXLVIII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 993

Kapitel CCXLIX. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 997

Kapitel CCL. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1001

Kapitel CCLI. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1005

Kapitel CCLII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1009

Kapitel CCLIII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1013

Kapitel CCLIV. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1017

Kapitel CCLV. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1021

Kapitel CCLVI. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1025

Kapitel CCLVII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1029

Kapitel CCLVIII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1033

Kapitel CCLIX. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1037

Kapitel CCLX. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1041

Kapitel CCLXI. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1045

Kapitel CCLXII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1049

Kapitel CCLXIII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1053

Kapitel CCLXIV. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1057

Kapitel CCLXV. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1061

Kapitel CCLXVI. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1065

Kapitel CCLXVII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1069

Kapitel CCLXVIII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1073

Kapitel CCLXIX. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1077

Kapitel CCLXX. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1081

Kapitel CCLXXI. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1085

Kapitel CCLXXII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1089

Kapitel CCLXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1093

Kapitel CCLXXIV. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1097

Kapitel CCLXXV. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1101

Kapitel CCLXXVI. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1105

Kapitel CCLXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1109

Kapitel CCLXXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1113

Kapitel CCLXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1117

Kapitel CCLXXX. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1121

Kapitel CCLXXXI. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1125

Kapitel CCLXXXII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1129

Kapitel CCLXXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1133

Kapitel CCLXXXIV. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1137

Kapitel CCLXXXV. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1141

Kapitel CCLXXXVI. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1145

Kapitel CCLXXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1149

Kapitel CCLXXXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1153

Kapitel CCLXXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1157

Kapitel CCXC. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1161

Kapitel CCXCI. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1165

Kapitel CCXCII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1169

Kapitel CCXCIII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1173

Kapitel CCXCIV. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1177

Kapitel CCXCV. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1181

Kapitel CCXCVI. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1185

Kapitel CCXCVII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1189

Kapitel CCXCVIII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1193

Kapitel CCXCIX. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1197

Kapitel CCC. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1201

Kapitel CCCI. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1205

Kapitel CCCII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1209

Kapitel CCCIII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1213

Kapitel CCCIV. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1217

Kapitel CCCV. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1221

Kapitel CCCVI. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1225

Kapitel CCCVII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1229

Kapitel CCCVIII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1233

Kapitel CCCIX. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1237

Kapitel CCCX. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1241

Kapitel CCCXI. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1245

Kapitel CCCXII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1249

Kapitel CCCXIII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1253

Kapitel CCCXIV. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1257

Kapitel CCCXV. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1261

Kapitel CCCXVI. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1265

Kapitel CCCXVII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1269

Kapitel CCCXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1273

Kapitel CCCXIX. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1277

Kapitel CCCXX. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1281

Kapitel CCCXXI. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1285

Kapitel CCCXXII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1289

Kapitel CCCXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1293

Kapitel CCCXXIV. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1297

Kapitel CCCXXV. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1301

Kapitel CCCXXVI. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1305

Kapitel CCCXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1309

Kapitel CCCXXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1313

Kapitel CCCXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1317

Kapitel CCCXXX. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1321

Kapitel CCCXXXI. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1325

Kapitel CCCXXXII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1329

Kapitel CCCXXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1333

Kapitel CCCXXXIV. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1337

Kapitel CCCXXXV. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1341

Kapitel CCCXXXVI. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1345

Kapitel CCCXXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1349

Kapitel CCCXXXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1353

Kapitel CCCXXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1357

Kapitel CCCXL. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1361

Kapitel CCCXLI. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1365

Kapitel CCCXLII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1369

Kapitel CCCXLIII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1373

Kapitel CCCXLIV. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1377

Kapitel CCCXLV. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1381

Kapitel CCCXLVI. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1385

Kapitel CCCXLVII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1389

Kapitel CCCXLVIII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1393

Kapitel CCCXLIX. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1397

Kapitel CCCL. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1401

Kapitel CCCLI. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1405

Kapitel CCCLII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1409

Kapitel CCCLIII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1413

Kapitel CCCLIV. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1417

Kapitel CCCLV. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1421

Kapitel CCCLVI. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1425

Kapitel CCCLVII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1429

Kapitel CCCLVIII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1433

Kapitel CCCLIX. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1437

Kapitel CCCLX. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1441

Kapitel CCCLXI. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1445

Kapitel CCCLXII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1449

Kapitel CCCLXIII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1453

Kapitel CCCLXIV. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1457

Kapitel CCCLXV. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1461

Kapitel CCCLXVI. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1465

Kapitel CCCLXVII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1469

Kapitel CCCLXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1473

Kapitel CCCLXIX. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1477

Kapitel CCCLXX. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1481

Kapitel CCCLXXI. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1485

Kapitel CCCLXXII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1489

Kapitel CCCLXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1493

Kapitel CCCLXXIV. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1497

Kapitel CCCLXXV. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1501

Kapitel CCCLXXVI. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1505

Kapitel CCCLXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1509

Kapitel CCCLXXVIII. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1513

Kapitel CCCLXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1517

Kapitel CCCLXXX. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1521

Kapitel CCCLXXXI. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1525

Kapitel CCCLXXXII. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1529

Kapitel CCCLXXXIII. Die Sprache als Ausdruck der Menschheit 1533

Kapitel CCCLXXXIV. Die Sprache als Ausdruck der Zeitgenossenschaft 1537

Kapitel CCCLXXXV. Die Sprache als Ausdruck der Individualität 1541

Kapitel CCCLXXXVI. Die Sprache als Ausdruck der Stimmung 1545

Kapitel CCCLXXXVII. Die Sprache als Ausdruck der Absicht 1549

Kapitel CCCLXXXVIII. Die Sprache als Ausdruck des Denkens, des Gefühls und des Willens 1553

Kapitel CCCLXXXIX. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 1557

Kapitel CCCXC. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele 1561

Kapitel CCCXCI. Die Sprache als Ausdruck der Mensch

Jerusalem by Titus Vespasian, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,

Die

Lehre

von der

Weltanſchauung und Kunſt.

Digitized by Google

Einleitung.

§. 1.

Die Naturkunde oder Physik, wie man sie sonsten nennet, begreift alle Dinge, so in der Welt sind, in sich, und handelt von ihren Eigenschaften, Würkungen, Ursachen, Nutzen und Gebrauch.

Man theilet sie in die Beschreibende und in die Erklärende. Jene beschreibet die Dinge, wie sie sind, und wovon sie bestehen, ohne weiter zu forschen, wie sie dazu gekommen, und wie sie würken. Diese aber suchet und giebt die Ursachen an, warum sie so und nicht anders sind, und warum sie so und nicht anders würken.

§. 2.

Wir sehen, daß Gott der Herr alles, was Himmel und Erde, Menschen und Vieh, Kräuter und Bäume, Steine und Metalle, Luft und Wasser, Feuer und Licht, Finsterniß und Schatten, Wärme und Kälte, Regen und Schnee, Donner und Wetter, Sturm und Wind, Ebbe und Fluth, Ungewitter und Erdbeben, Sonne, Mond und Sterne, Thiere, Vögel, Fische, Würmer und Ungeziefer, kurz alles, was in der Welt ist, nicht durch Ungefähr, sondern mit Bedacht und Weisheit, mit Ordnung und Regel, mit Absehen und Zweck, mit Maß und Gewicht, mit Nutzen und Gebrauch, mit Kunst und Geschicklichkeit, mit Macht und Gewalt, mit Ehre und Herrlichkeit, mit Lust und Vergnügen, mit Schönheit und Zierde

2) das Afficirende (die Welt). So lange diese beiden Elemente im Afficirtwerden nicht auseinandertreten, findet kein Bewußtsein statt und also auch kein Erfassen; das Afficirtwerden ist ein bloß bewußtloses Anderswerden, also für den Afficirten noch so gut als gar kein Anderswerden. Um aber diese Trennung zu bewirken, muß noch ein Drittes hinzukommen, von welchem die Fortsetzung des ganzen Prozesses des Erfassens abhängt, und dessen Nothwendigkeit jede bloß empirische Entstehung geistiger Thätigkeiten ausschließt, und dieses Dritte ist das Afficirte selbst — denn ein Andres kann es nicht sein — aber als ein Innerlich-Thätiges, als das Können im Individuum, d. h. als das Können des Universums, in so fern es sich offenbart im Individuum, und sich, im Individuum, sich selbst, dem Können des Universums, entgegensetzt. Das Können aber, als Können des Universums, kann in Beziehung auf sich selbst, und zwar, wie wir's hier vorzüglich herausheben müssen, zuerst nur in Beziehung auf sich selbst; das Können kann sich selbst, d. h. es ist. So wie aber das Können des Universums sich selbst kann und dadurch das Sein setzt als nothwendig in höchster Selbstständigkeit, so kann es auch sich selbst in jedem Individuum, aber freilich nur in so fern und dadurch, daß es sich als Können des Universums selbst kann, oder daß es als solches ist; d. h. das Können im Individuum ist abhängig von dem Können des Universums, aber doch eben in so fern es ein Können im Individuum als Gegensatz gegen das Universum ist, zugleich ein Selbstständiges; es ist ein in seiner Selbstständigkeit Beschränktes.

Weil aber das Können im Individuum sich selbst kann und zwar als Gegensatz gegen das Können im Universum: so kann es sich auch als ein Afficirtes im Gegensatz gegen

tod Wilhelm, 31. Dez., ist bei Wilhelm-Franz 10 Jahre, bei Wilhelm-Ernst 8 Jahre, bei Wilhelm-Karl 6 Jahre, bei Wilhelm-Max 4 Jahre, bei Wilhelm-Otto 2 Jahre, und ist am Leben bei Wilhelm-Heinrich.

Wilhelm-Franz, geb. 1. Jan. 1900, ist Prinz von Preußen und Herzog von Braunschweig und Lüneburg, Wilhelm-Ernst, geb. 1. Jan. 1902, ist Prinz von Preußen und Herzog von Braunschweig und Lüneburg, Wilhelm-Karl, geb. 1. Jan. 1904, ist Prinz von Preußen und Herzog von Braunschweig und Lüneburg, Wilhelm-Max, geb. 1. Jan. 1906, ist Prinz von Preußen und Herzog von Braunschweig und Lüneburg, Wilhelm-Otto, geb. 1. Jan. 1908, ist Prinz von Preußen und Herzog von Braunschweig und Lüneburg, Wilhelm-Heinrich, geb. 1. Jan. 1910, ist Prinz von Preußen und Herzog von Braunschweig und Lüneburg.

Die Herzogin Viktoria Luise, geb. 13. April 1892, ist Prinzessin von Preußen und Herzogin

wird sich bewußt sein seiner selbst als eines Ich, welches entgegengesetzt ist nicht bloß dem einzelnen irgend bestimmten Afficiren der Welt, sondern dem gesammten Afficiren der Welt. Dadurch wird aber zugleich mitgegeben, daß das Können im Individuum sich zugleich selbst kann als Gegensatz gegen sein nächstvorhergegangenes Können und gegen sein nächstfolgendes. Es wird sich aber *können* in diesem Gegensatze immer als ein Afficirtes von dem Können des Universums; also als ein afficirtes Können gegen ein nächstvorhergegangenes afficirtes Können und gegen ein nächstfolgendes afficirtes Können; es wird sich also können als ein Können für sich gegen die ganze Folge des Afficirtwerdens, d. h. als ein identisches, oder das Dasein wird werden zum *Sein im Individuum*, also zu einem beschränkten Sein. Das Können im Individuum kann sich selbst im Gegensatze gegen jedes Afficirtwerden von dem Können des Universums, oder es scheidet sich völlig aus vor dem Bewußtsein, als ein Ich für sich, und erfaßt in dem Verhältnisse dieses seines Ich oder Seins zu seinem Dasein und allen Bestimmtheiten desselben die Form seines Daseins, und setzt so Form und Dasein einander entgegen im Gedanken. Mit diesem Gegensatze, *Form* und *Dasein*, ist das *Denken* und *Reflectiren* gegeben.

So weit mußte die Deduction des Bewußtseins vorläufig fortgeführt werden um des Folgenden willen.

Jetzt kehre ich zurück bis auf den Punkt, wo die im Afficirtwerden liegenden Elemente, das Afficirte und das Afficirende, noch nicht als Gegensatz von einander getreten waren, wo also das Afficirtwerden erst war ein dunkles Anderswerden ohne Bewußtsein. Tritt nun das Können im Individuum hier in Thätigkeit, wird es sich also seiner bewußt, als eines Ich, als eines Subjekts, so *kann* es

sich aber nur erst als Gegensatz gegen irgend ein bestimmtes Afficirtwerden, d. h. es wird sich nur seiner bewußt werden als daseiend. Dies ist die erste Stufe des Erfassens, wo sich das Können im Individuum selbst erfaßt, aber als aufgegangen im Afficirtwerden; und durch dieses Erfassen wird das Anderswerden zum Gefühl. Das Können im Individuum erfaßt sich selbst, aber nur in und mit dem Afficirtwerden, und also das Afficirtwerden mit. Dieses Erfassen wird keinesweges unbestimmt und dunkel sein, da es eben bedingt ist durch ein bestimmtes Afficirtwerden. Nur bei geringer Intensität des Könnens im Individuum, wenn es überhaupt unvermögend ist weiter in der Entwickelung zu gehen, wird es auch auf dem Wege zunächst bei dem bewußtlosen Anderswerden stehen bleiben, es wird nicht frei werden können zum eignen Erfassen, und deshalb ein bloß Leidendes, eine Empfindung bleiben, ohne sich zum Thätigen, zum Gefühl im engern Sinne, worin schon immer zugleich mit das Können, als ein zur Fortentwickelung fähiges, selbst wenn diese gehemmt würde, sich selbst erfaßt. Im Gefühl überhaupt aber wird das Können sich selbst erfassen nur immer mit der Bestimmtheit des Afficirtwerdens, nicht aber gegen die Bestimmtheit des Afficirtwerden. Letztere erst vollendet die Trennung des Gegensatzes ganz. Das Können erfaßt sich nun selbst für sich, als das bestimmt afficirte Ich gegen die Bestimmtheit des Afficirenden, des Könnens des Universums, und dieses gegen sein Ich, als ein bestimmt Afficirtes, als ein Außer-ihm-sein, d. h. er erfaßt es in der Anschauung mit Bewußtsein.

Durch den Verfolg des Prozesses, wo sich das Können im Individuum, als Können im Universum, entgegengesetzt dem Können des Universums selbst, erfaßt es dies

Können des Universums, dieses Außer-dem-Individuum-sein als ein Ganzes, Universum, Welt. Denn da das Können im Individuum sich vorher erfaßte bloß als einen Gegensatz gegen ein einzelnes bestimmtes Affizirtwerden, d. h. als daseiend, so erfaßt es sich jetzt, nachdem es sich als ein Identisches, als ein (beschränktes) Sein ausgeschieden hat, als einen Gegensatz gegen die Gesamtheit aller Bestimmtheiten alles Afficirenden, und setzt nicht mehr sein Dasein bloß dem Dasein des Afficirenden, sondern sein Sein dem gesammten Dasein alles Afficirenden entgegen, in so fern dies durch seine Bestimmtheiten, durch welche es eigentlich da ist, hindeutet auf ein Sein der Welt; das Können im Individuum, als das Erfassende, trennt in allem Afficirenden das Resultat der Bestimmtheiten des Daseins als bloßes Dasein von der Gesamtheit aller Bestimmtheiten und erkennt in diesen ein Verhältniß des Seins des Universums zum Dasein desselben oder die Form des Universums. So ergiebt sich also das Erfassen als ein dreifaches, nämlich

1) als ein Erfassen des Ich und der Welt noch mit einander, so daß das Ich darin erfaßt wird mit der Welt im Gefühl.

2) Erfassen des Ich gegen die Welt und der Welt gegen das Ich. — Anschauung.

3) Erfassen des Ich als Seins und der Welt als Gesamtheit im Denken mit Entgegensetzung der Form gegen das bloße Dasein und umgekehrt. Erfassen der Welt im Gegensatze der Form gegen das bloße Dasein.

Obgleich diese drei Arten des Erfassens dem Range und ihrem Beginnen nach so aufeinander folgen, wie sie hier aufgestellt sind, so sind sie doch keinesweges einzeln (jede für sich) abgeschlossen. Die frühern wirken fort mit

den spätern zugleich und durchdringen sich wechselseitig zu einem Ganzen, zu einem geistigen Leben.

So weit das Erfassen an sich. Jetzt zu dem Erfassen der Welt für etwas. Das Können des Universums im Individuum erfaßt die Welt für etwas, d. h. zu irgend einem Zweck, in irgend einer Absicht. Da nun im Erfassen nur zwei sind, auf welche bezogen werden kann, das Individuum, als das Erfassende, und die Welt, als das Erfaßte oder Zu-Erfassende: so wird auch nur für diese die Welt erfaßt werden können, und zwar dem Dasein und der Form nach. So wird also erfaßt werden müssen für das Erfassende (das Individuum), für das Erfaßte oder Zu-Erfassende (die Welt) und für das Erfassen. Dies combinirt mit Dasein und Form giebt folgende Entwickelung.

Wir sehen also zuerst, daß die Welt erfaßt wird für das Individuum, als das Erfassende, und zwar der Form nach für das Dasein des Individuums. Die Welt wird der Form nach erfaßt, wenn sie erfaßt wird nur in Beziehung auf das Verhältniß eines Seins zu der Gesamtheit aller Erscheinungen, welches sich darin offenbart, also eben in so fern alle Erscheinungen darin eine Gesamtheit, eine Einheit sind; sie wird erfaßt für das Dasein des erfassenden Individuums, d. h. sie wird erfaßt eben dafür, daß das Individuum da sei, daß das Dasein des Individuums nicht nur nicht gestört, sondern gefördert werde (Lebensklugheit, Nutzen). Die Welt der Form nach wird erfaßt für die Form des Individuums; die Welt wird erfaßt als Gesamtheit aller Erscheinungen, als Einheit derselben, für die Form des Individuums, d. h. für das Individuum, in so fern es sich selbst erfaßt hat und ausgeschieden als ein Ich gegen jedes

Anderswerden in demselben oder gegen jedes Afficirtwerden durch die Welt, also in so fern es ein Sein ist; es kann aber die Form des Universums für die Form oder das Sein des Individuums ohne alle Beziehung auf das Dasein nur erfaßt werden dafür, daß eben die Welt als eine Gesamtheit, als eine Einheit sei in dem Individuum, also als Wissenschaft (das Gebiet der Wahrheit und des Forschens.)

Die Welt dem Dasein nach wird erfaßt für die Form des Individuums. Dem Dasein nach wird die Welt erfaßt, in so fern sie eben nicht als Einheit, als Gesamtheit der Erscheinungen erfaßt wird, sondern nur den Einzelheiten nach; aber sie wird so erfaßt für das Individuum nicht dem Dasein nach, als für ein Einzelnes, sondern der Form nach, als für ein Sein. (Erfahrung, Beobachtung der Natur im weitesten Sinne des Worts.)

Endlich die Welt wird erfaßt dem Dasein nach für das Dasein des Individuums, d. h. die Welt bloß dem Einzelnen nach, nicht in so fern sich darin offenbart ein Sein und ein Verhältniß desselben zum Dasein, für das Dasein des Individuums, d. h. es wird die einzelne Erscheinung des Universums erfaßt dafür, daß dadurch das Individuum da sei und in seinem Dasein als Einzelnes nicht gehemmt, sondern gefördert werde. (Lebensgenuß und zwar Genuß der Freude des Augenblicks).

Die zweite Richtung des Erfassens für etwas, ging auf das Zu-Erfassende, auf die Welt selbst, und zwar wird zuerst die Welt der Form nach erfaßt für die Form der Welt, d. h. die Welt als Gesamtheit, als Einheit der Erscheinungen, nicht als Einzelheit, wird erfaßt für diese Einheit, daß diese Einheit nicht gestört, sondern gefördert werde. (Praktisches Erfassen; Gebiet des

Guten und des Thuns.) Die Welt wird zweitens wieder erfaßt der Form nach, d. h. in so fern sie eine Einheit des Erscheinens ist, für das Dasein, für die Welt den Einzelheiten des Erscheinens nach. Es soll also natürlich die Form, eben dieses Verhältniß der Einheit, angewandt werden auf die Einzelheiten des Erscheinens. Es werden diese also geleitet und bestimmt werden sollen nach der erfaßten Form, aber eben auch nur dem Dasein nach als Einzelheiten (Lebensweisheit). Drittens wird die Welt dem Dasein nach erfaßt für die Form der Welt. Die Welt wird nicht erfaßt der Einheit nach, sondern dem Dasein nach, so fern sie erscheint im Einzelnen, für die Form der Welt. Es soll die Form der Welt gefördert werden durch das Erfassen des einzelnen Erscheinens. Es kann die Form der Welt aber nur gefördert werden durch das Erfassen der Einzelheiten, wenn an diesen die Form des Universums erfaßt wird, aber nicht als Form des Universums, als Einheit des Gesamterscheinens, sondern wieder nur in sofern ein einzelnes Erscheinen durch sie da ist, (beschränkte Lebensthätigkeit, eigentlicher Charakter der Handwerksmäßigkeit, der nur zum Nutzen nachbildet und wiederholt). Endlich wieder: es wird die Welt erfaßt dem Dasein nach für das Dasein der Welt, d. h. die Welt wird erfaßt den Einzelheiten des Erscheinens nach eben wieder für diese Einzelheiten; die Beziehung auf die Form des Universums ist ausgeschlossen, so weit sie nämlich als Bedingung alles Daseins und aller Einzelheiten selbst ausgeschlossen sein kann; sie wird dann nur am Einzelnen als Einzelnes erfaßt, nicht als Einheit in der Gesamtheit der Erscheinungen. Wo aber die Einheit des Universums verschwindet, da verschwindet aller Ernst des Lebens und es entsteht durch dieses Erfaßen der Welt für

die Welt eine Ansicht des Lebens, die alles höhere Streben und alle wahre Thätigkeit für die Welt in sich aufhebt.

Die dritte Rubrik des Erfassens war das Erfassen für das Erfassen, oder das Erfassen rein für sich. Dies kann wohl immer nur sein ein Erfassen der Welt für das Erfassen der Welt. Es könnte freilich auch ein Erfassen der Welt für das Erfassen des Individuums, ein Erfassen des Individuums für das Erfassen des Individuums und ein Erfassen des Individuums für das Erfassen der Welt sein. Laßt uns aber sehen, wie viel von diesen Combinationen zu gebrauchen ist, ob sie wirklich Bedeutung haben, und im Fall sie diese haben, ob die Bedeutung auch bestimmt und wichtig genug ist. Dabei müssen wir an dem Begriffe des Erfassens wohl die active und passive Bedeutung unterscheiden.

Wir nehmen das Wort in activer Bedeutung und fragen, was heißt: die Welt erfassen für das Erfassen des Individuums? Die Welt soll erfaßt werden, soviel ist gewiß; sie soll erfaßt werden für das Erfassen des Individuums. — Soll das Individuum erfaßt werden oder soll es erfassen? — Soll es erfaßt werden? Von wem? — Soll es erfassen? was soll es dann erfassen? — Soll es erfaßt werden von sich selbst oder von der Welt? Von sich selbst? — Was heißt es dann: die Welt wird erfaßt für das Erfassen des Individuums, in so fern es sich selbst erfaßt? Heißt es wohl etwas andres als: das Erfassen der Welt soll fördern das Sich-selbst-Erfassen des Individuums, soll diesem Selbst-Erfassen dienen um desselben willen, allein dadurch wird das Erfassen der Welt entweder Mittel einer wirklichen Selbsterkenntniß, oder Spiegel der Eitelkeit und Selbstsucht, je nachdem ein andrer moralischer Bewegungsgrund eintritt. Dies ist freilich ein

Resultat, aber kein in sich völlig bestimmtes und für sich stehenbleibendes.

Ferner: die Welt soll erfaßt werden für das Erfassen des Individuums und zwar in so fern dies letztere Erfassen ist ein Erfaßtwerden von der Welt! Was heißt es alsdann: die Welt wird erfaßt für das Erfaßtwerden des Individuums von der Welt? Was andres: als die Welt wird erfaßt, damit das Individuum von der Welt erfaßt werde! Es kann aber das Individuum von der Welt nur erfaßt werden, in so fern sie des Erfassens fähig ist, d. h. also es kann nur wieder erfaßt werden von den Individuen, die zu den Erfassenden gehören. Das Erfassen der Welt für das Erfassen des Individuums von der Welt, kann also nur sein ein Erfassen der Welt, welches dazu dient, daß das Individuum erfaßt werde von der Menschheit, dies kann aber ebenfalls wieder sein ein Bestreben der Lebensklugheit oder Lebensweisheit eben so wohl, als ein Bestreben der Selbstsucht und Heuchelei.

Das Erfassen für das Erfassen könnte zweitens sein ein Erfassen des Individuums für das Erfassen des Individuums. Hier ist ein erfassendes Individuum; aber auch, was da erfaßt wird, ist ein Individuum; denn ist es die Welt, so fällt es mit dem vorigen Erfassen zusammen. Das Erfassen eines Individuums könnte aber wieder nur gelten, in so fern sich daran das Universum offenbart, es könnte nur seiner Bedeutung in der Welt nach, also eben nur die Welt in und mit demselben erfaßt werden, denn für sich ganz allein hat das Individuum hier keine Bedeutung; folglich schließt sich dieses Erfassen schon durch sich selbst von einer ästhetischen Untersuchung des Erfassens aus.

Die dritte Art des Erfassens für das Erfassen war das Erfassen des Individuums für das Erfassen der Welt.

Wir wissen aber, daß das Individuum, rein für sich als Individuum erfaßt, hier keine Bedeutung für uns haben kann, sondern nur in so fern daran zugleich mit erfaßt wird die Welt. Das letztere kann also hier nur statt finden. Es erhält aber auch wirklich dieses Erfassen eine Bedeutung durch den Gegensatz des Erfassens der Welt (des Universums, in so fern es sich offenbart an einem Individuum), für das Erfassen des Universums überhaupt d. h. in der Idee. Allein dies giebt wieder ein Resultat, welches, wie alle bisherigen Arten des Erfassens für das Erfassen nicht Selbstzweck sein, sondern nur dienen kann einem Zwecke. Ganz anders verhält es sich aber mit dem Erfassen der Welt für das Erfassen der Welt. Die Welt wird erfaßt rein für das Erfassen selbst, d. h. rein für sich. Dieses Erfassen ist also auch auf dem unmittelbaren Standpunkte der Aesthetik nur Zweck für sich und es charakterisirt sich dadurch eben das wahre ästhetische Erfassen der Welt.

Betrachten wir das Bisher-Untersuchte noch einmal, so eröffnet sich uns ein eigenthümliches in sich geschlossenes Leben des Erfassens, indem nämlich das Erfassen an sich ein dreifaches ist, und eben so auch das Erfassen für etwas. Das Erfassen an sich ist, sobald es ein wirkliches Erfassen wird, ein dreifaches, nämlich: 1) das Erfassen des Ich in und mit der Welt, im Gefühl, also es ist zuerst ein Erfassen des Erfassenden. 2) Es ist das Erfassen der Welt mit dem Ich als Gegensatz gegen dasselbe, in der Anschauung, also ein Erfassen des Zuerfassenden, und endlich 3) es ist ein Erfassen der Welt, in so fern sie eine Einheit, ein Ganzes ist, und dieses Erfassen erfolgt nur, in so fern das afficirte Ich sich als ein Sein ausgesondert hat gegen die ganze Reihe des Afficirt-

werdens, und sich so dem Universum und das Universum sich entgegensetzt. Es ist also dieses ein Erfassen des Erfassens, ein Reflectiren, und in diesem kommt zur Klarheit das Erfassen des Seins der Welt und der Verhältnisse dieses Seins zu den Erscheinungen, oder die Form und das Dasein, oder die Einzelheiten alles Erscheinens und ihr Verhältniß zu dem erfassenden Ich. In diesem Erfassen des Erfassens liegt der Begriff alles Denkens. Das Denken ist nur Erfassen des Erfassens, nur ein Bestimmen des Verhältnisses zwischen dem Allgemeinen und Besondern, der Form und des Daseins, oder des Seins und des Daseins.

Eben so fanden wir das Erfassen für etwas als ein Dreifaches, nämlich als Erfassen der Welt: 1) für das Erfassende (für das Individuum), 2) für das Zu-Erfassende (die Welt) und 3) für das Erfassen selbst. In dem Ersten liegt als Hauptmoment die Wahrheit und das Wissen, im Zweiten das Gute und das Thun, im Dritten das Schöne oder das reine Erfassen der Form des Universums für sich. Diese Hauptmomente treten hervor jedesmal in der bestimmten Art des Erfassens zuerst auf dem Punkte, wo die Form dominirt und dann auf zwiefache Art, nämlich von der Seite der Form herab oder von der Seite des Daseins hinauf, oder von der Idee aus und von der Erfahrung aus (a priori und a posteriori), so aber, daß in der dritten Art des Erfassens sich das Erfassen der Welt für sich ausscheidet, da hier eine Anwendung der Form und des Daseins in ganz andrer Gestalt erscheint, oder nur durch Uebertragung aus dem vorigen eintritt.

In dem Erfassen für das Individuum ergab sich also auf der Stufe der dominirenden Form das Erfassen der

Welt der Form nach für die Form des Individuums (Wahrheit aus Erfahrung und Beobachtung, Wahrheit und Wissen a posteriori). Eben so im Erfassen für die Welt, zuerst Erfassen der Welt der Form nach für die Form der Welt, oder sittliches Thun aus höchstem Princip, aus der Idee des Universums stammend, und Erfassen der Welt der Form nach für das Dasein der Welt, Lebensweisheit durch praktisch-geübtes einzelnes Thun bedingt, also ebenfalls ein Thun gleichsam a priori und a posteriori angeregt und bestimmt.

Außer diesen beiden Stufen der dominirenden Form giebt es noch Stufen, wo das Dasein dominirt, und zwar fängt es sogleich an und zeigt den Schein einer praktischen Seite, aber nur für das Individuum in der ersten Art des Erfassens für das Individuum, nämlich: die Welt wird erfaßt der Form nach für das Dasein des Individuums (Lebensklugheit, Nutzen). Das Dasein des Individuums ordnet sich die Form der Welt unter, und im Erfassen der Welt correspondirt diesem das Erfassen der Welt dem Dasein nach für die Form der Welt (beschränkte Lebensthätigkeit, Handwerkmäßigkeit im niedern Sinne). Hier entsteht offenbar ein entgegengesetztes Dominiren des Daseins über die Form, wenigstens ein besonders bestimmtes Hervortreten des Daseins neben der Form, im ersten Fall in Bezug auf das Individuum, im zweiten in Bezug auf die Welt.

Endlich verschwindet die Form (so weit ihr Verschwinden möglich ist), Dasein tritt mit Dasein zusammen, und giebt, in Bezug auf das erfassende Individuum, nur Streben nach flüchtigem Genuß, in Bezug auf die Welt, frivole Gleichgültigkeit gegen das Universum, als höchste Idee, und so also Aufhebung alles Ernstes im Leben.

Dieſes abgeſchloſſene Leben des geſamten Erfaſſens, aus welchem wir hier das Erfaſſen der Welt für das Erfaſſen heraus heben, ſteht aber ſeinen beiden Elementen oder Seiten nach, dem Erfaſſen an ſich und dem Erfaſſen für etwas, ſo in Beziehung, daß die drei verſchiedenen Stufen oder Arten des Erfaſſens überhaupt nicht beſtimmt correſpondirend wirken auf die Arten des Erfaſſens für etwas, ſo daß z. B. das Erfaſſen für das Individuum bewirkt würde durch das Erfaſſen des Erfaſſenden, alſo durch das Gefühl, und das Erfaſſen für die Welt durch das Erfaſſen des Zuerfaſſenden oder durch die Anſchauung u. ſ. w.; ſondern, obgleich ſich die drei Arten des Erfaſſens freilich bei der Entwickelung des Menſchen meiſtens nacheinander ausbilden, ſo bewirken ſie doch, bei erlangter Reife, alle drei jedes einzelne Erfaſſen für etwas, aber freilich ſo, daß jedes Mal eine und die andre Art des Erfaſſens vorherrſcht und zwar in umgekehrtem Verhältniſſe, ſo daß bei jeder der drei Arten des Erfaſſens für etwas, eine andre Ordnung der Arten des Erfaſſens an ſich ſtatt findet, z. B. ſo bei dem Erfaſſen der Welt für das Erfaſſen: Anſchauung, Gefühl und Denken; bei dem Erfaſſen für die Welt: Gefühl, Anſchauung und Denken, und bei dem Erfaſſen für das Individuum: Denken, Anſchauung und Gefühl.

§. 2.

Bei dem Erfaſſen der Welt für das Erfaſſen kann nur die Rede ſein davon, daß die Form der Welt erfaßt werde, nicht das Daſein.

Da die Berührung zwiſchen der Welt und dem Menſchengeiſt, von welcher wir im vorigen §. bei der Erklärung des Erfaſſens ausgingen, durch die Sinne ermittelt wird

und kein Daſein ohne Form möglich iſt: ſo wird freilich, bei jener Berührung zwiſchen Welt und Menſchengeiſt, letzter von beiden zugleich afficirt werden müſſen. Beide, Daſein und Form, werden ſich aber ſcheiden vor dem Bewußtſein, und das Bewußtſein wird durch die Berührung ſelbſt unmittelbar zu dieſer Scheidung veranlaßt werden, und dieſelbe in der Berührung zwiſchen Welt und Menſchen gleich von vorn herein begründet ſein. Denn da das erſte Erfaſſen des Menſchengeiſtes ein Erfaſſen des eignen Ich in und mit dem Afficirtwerden zugleich iſt: ſo wird dieſes Ich zunächſt und vorzüglich erfaßt werden als ein afficirtes von der Welt. Das afficirte Ich, das ſich hier ſelbſt erfaßt, iſt aber in ſich ein Können, ein Thätiges, als ein beſchränktes Sein, und wenn es ſich erfaſſen ſoll in und mit dem Afficirtwerden durch die Welt (oder durch das Können des Univerſums): ſo kann es ſich eben nur in ſeiner Beſchränkung erfaſſen, d. h. als ein beſchränktes und gehemmtes, als ein daſeiendes, deſſen Daſein aber aufgehoben werden ſoll. Dieſer Gegenſatz, in welchem ein Feindliches zwiſchen dem Daſein des afficirten Ich und dem Daſein des Afficirtwerdens (der Welt) liegt, giebt jedes Mal bei der Berührung zwiſchen Welt und Menſchen vor der völligen Trennung deſſelben im Bewußtſein, ein Reſultat, nämlich das Gefühl des gehemmten Daſeins. Da aber das Afficirtwerden von der Welt ein thätiges Wirken, aber nicht ein immer gleiches iſt, ſondern ein unendlich mannigfaltiges zunächſt dem Grade nach, und zwar deshalb, weil jedes Afficiren und Afficirtwerden ein beſtimmtes Einzelnes, nur durch das Daſein des Univerſums bedingtes iſt: ſo wird auch das Verhältniß der Intenſität dieſes Wirkens auf das zu afficirende Ich ein unendlich mannigfaltiges ſein dem Grade nach, ſo daß es ſteigend

und fallend wirken wird vom höchsten Grade der Stärke, dem afficirten Ich Vernichtung drohend und das Daseyn desselben vielleicht auch wirklich vernichtend, bis zu dem Punkte, wo das Ich, als ein Können, ein Uebergewicht im Widerstehen erhält und das Afficiren nur als ein Erregen der Thätigkeit des Könnens im Individuum gegen das Afficiren wirkt. Dies wird aber einen Kampf des Individuums mit der Welt um das Daseyn geben. Dieser Kampf wird sich offenbaren durch eine ununterbrochene Reihe von Hemmungen und Förderungen der Lebensthätigkeit, oder durch die Empfindungen des Angenehmen und Unangenehmen, der Lust und des Schmerzes, die aber eben, weil sie Resultate des noch nicht als getrennt erfaßten Gegensatzes zwischen dem Daseyn des Ich und dem Daseyn der Welt sind, als unmittelbare Berührungen dem Daseyn nach in sich kein Mannigfaltiges sind, wohl aber in der Reihe der Erregungen und Hemmungen, so daß jede einzelne gegen die andre als eine bestimmt verschiedene, nicht aber wieder in jeder einzelnen Bestimmt-Verschiedenes erfaßt werden kann. Dies bestimmte Anderswerden des Ich im Kampfe mit der Welt um das Daseyn ist es eben, was wir im Allgemeinen Gefühl nennen, als einen Zustand des afficirten Ich's, so wie auch die Anlage und das Vermögen zu einem solchen Anderswerden und zur Unterscheidung desselben gegen jedes andere. Es wird Empfindung, wenn das Anderswerden bezogen wird auf das Ich, als auf eines, das unterliegen soll; wird es aber bezogen auf den Widerstand des Ich, als eines thätigen: so können wir es vorläufig Gefühl im engern Sinne nennen, und dann ist es eine zur Thätigkeit sich bestimmende Erregung. Wir können also aus dem Vorherigen bestimmt festsetzen, daß in jedem Gefühl

(ſowohl Empfindung als Gefühl im engern Sinne) zweierlei ſei, Daſein und Nichtſein, Leben und Zerſtörung, und daß das Gefühl, wenn das Daſein, das Leben, darin vorwaltet, ſei Gefühl der Luſt, wenn aber die Zerſtörung, Unluſt und Schmerz.

Wir wiſſen aber bereits, daß kein Daſein ohne Form möglich ſei, ſo daß, wenn wir freilich unmittelbar zuerſt in der Berührung zwiſchen Welt und Menſchengeiſt nur den Kampf um das Daſein erhalten, ohne ſchon auf die Form Rückſicht zu nehmen, wodurch alles Daſein bedingt wird, dies nur daher rührt, weil der Menſchengeiſt als Individuum daſteht und als ſolches unmittelbar nur von den Einzelheiten des Univerſums berührt und afficirt werden kann; in den Einzelheiten aber nicht unmittelbar gleich bei der erſten Berührung die Form erkannt wird, ſondern nur von dem Gegenſatze zwiſchen Daſein und Daſein die Rede ſein kann. Formloſigkeit iſt und bleibt aber in ſich ein leerer Begriff, eine bloße Abſtraction, die nur Realität erhält ein Gebiete menſchlichen Könnens, wo von der Form der Natur abſtrahiert wird und das Zu-Formende nur ſeinem Daſein nach oder, wie man ſagt, als Stoff gilt.

Wir haben in der Erklärung des vorigen §. geſehen, daß die Form für ſich, beſtimmt als Gegenſatz gegen das bloße Daſein, nur erfaßt werden konnte dadurch, daß das Ich, als Individuum ſich ſelbſt erfaßte *gegen* die ganze Reihe alles Afficirtwerdens, als ein Sein, eine Einheit im Verhältniß zu eben dieſem Mannigfaltigen des Afficirtwerdens; dieſes Verhältniß des Seins zu dem Mannigfaltigen des Daſeins iſt eben die Form des geiſtigen Individuums, durch dieſe iſt es eben da, ſo wie es ohne dieſelbe aufhört da zu ſein, d. h. in einer beſtimmten Beſchränkung zu ſein. Mit dieſem Erfaſſen der eignen Form iſt

ihm aber auch zugleich gegeben die Nothwendigkeit der Form alles Afficirenden (der Welt) und das Bestreben, das Sein des Universums zu erfassen. Ungeachtet der Nothwendigkeit dieser Art des bestimmten Erfassens der Form, wird doch die Form des Universums überhaupt nicht erst erfaßt durch die Reflexion, sie wird in der Reflexion nur völlig bestimmt und getrennt erfaßt im Gegensatze gegen das Dasein, d. h. sie wird gedacht; aber auch schon zugleich in jenem Kampfe um das Dasein wird sie zugleich mit erfaßt im Gefühl und zwar nothwendig, weil das Dasein eigentlich nur durch die Form möglich wird. Sie wird dadurch mit erfaßt, daß alle jene Hemmungen durch das Afficiren, erkannt werden als ein Mannigfaltiges, das afficirte Ich bestimmendes und durch dessen Widerstand selbst bestimmenbares, also in dem mannigfaltigen Wechsel der Lust und Unlust, der eben nur möglich wird durch einen Gegensatz, welcher ungeachtet seiner rastlosen Thätigkeit gebunden sein muß durch eine höhere Einheit, die sich beständig in ihm zu zersetzen strebt, sich aber nie ganz zersetzen kann ohne alle Aufhebung des Daseins; aber ein solcher durch eine höhere Einheit gebundener Gegensatz ist eben die Form. Das Sein an und für sich hat keine Form, denn die Form, als Bedingung des Erscheinens ist nur im Erscheinen wirklich, im Sein aber eben noch nicht wirklich, sondern nur als Bedingung, weil sie eben nur Verhältniß des Seins und Daseins ist; das Dasein ist aber wieder nicht ohne die Form; ohne Form ist es auch ohne das Sein, ist nichts, d. h. es hört auf. So wird also die Form im Kampfe des Daseins sich zeigen als das Vermittelnde und Ausgleichende, indem sie das Dasein des Individuums ins Gleichgewicht setzt mit dem Dasein der Welt, oder indem

das Daſein des Individuums durch das Daſein und durch das Sein der Welt feſtgehalten wird.

Die Erklärung des vorigen §. gab ferner Folgendes: daß die Entwickelung des Erfaſſens nicht bloß in dem Afficirtwerden das Ich erfaßte als ein Afficirtes, alſo mit dem Afficirtwerden, ſondern daß ſich, nach völliger Trennung des Gegenſatzes, das Ich erfaſſe gegen das Afficirtwerden völlig als ein Getrenntes und das Afficirtwerden (oder Afficiren) als ein Getrenntes, wodurch es eben ein Afficiren wird, und alſo auch das Afficiren im Gegenſatz gegen das Ich. Dieſe Trennung wird um ſo beſtimmter erfolgen, wenn in dem Kampfe um das Daſein das Afficirtwerden, weder als Hemmen und Beſchränken des Ich, noch als Erregen zu ſtark wirkt, d. h. wenn Luſt und Unluſt nicht in zu ſtarkem Gegenſatze gegen einander ſtehen und das Ich alſo hinlänglich Freiheit hat, den Kampf um das Daſein zu vergeſſen. Dann wird aber auch in dieſer Trennung des Gegenſatzes das Ich gegen das Afficiren zurücktreten und gleichſam verſchwinden. Denn eben weil das Ich völlig getrennt erfaßt wird von dem Afficiren: ſo wird in dem Ich, wenigſtens in dem Augenblicke, wo es ſo getrennt erfaßt wird, gewiſſermaßen nichts mehr ſein, worin es erfaßt werden könnte, und ſo wird der Schein entſtehen, als ob das Ich gar nicht erfaßt würde, ſondern nur das Afficiren, und dies iſt die Anſchauung im eigentlichen Sinne als reines Erfaſſen der Welt. Eben deshalb wird auch jede Luſt und jede Unluſt, wenn ſie einen gewiſſen Grad, der freilich zugleich durch die Individualität des Erfaſſenden mit beſtimmt werden muß, überſteigt, ſtörend auf die Anſchauung wirken und dieſe verdunkeln, oder auch wohl ganz aufheben und ſie wieder zum bloßen Berühren dem Stoffe nach machen,

weil der Erfassende dadurch wieder zu bestimmt auf sein Ich, als das Afficirte, und somit auf das bloße Dasein zurückgeführt wird.

Da aber das Ich bei der Anschauung scheinbar verschwindet, weil durch die Trennung des Gegensatzes nichts darin ist, wodurch es erfaßt werden könnte: so scheint auch damit die Beziehung auf das Dasein gänzlich zurückzutreten und zu schwinden. Es ist als ob wir freilich das Afficirende (die Welt) als daseiend erfaßten, aber nur durch das, wodurch es da ist, nicht wie bei dem vorigen Erfassen durch das Dasein selbst, von dem Dasein aus, also als ob wir es nur durch die Form erfaßten; ja, es ist in den Momenten der lebhaftesten Anschauung, als ob wir nur die Form erfaßten, so daß wir uns wieder unsers Ichs und dessen Daseins bewußt werden müssen, um uns des Daseins des Angeschauten wieder bestimmt bewußt zu werden.

Aber, wie oben schon angedeutet wurde, das gänzliche Verschwinden des Ich ist nur Schein oder vielmehr eine nothwendige Täuschung; es wird das Ich immer zugleich mit erfaßt und muß nothwendig zugleich mit erfaßt werden, weil der Erfassende selbst ein Individuum ist, weil in dem Erfassen immer ein Gegensatz bleibt zwischen dem Erfassenden und Erfaßten, dem Ich und dem Afficiren und weil in einem Gegensatze nie ein Glied ganz aufgehoben werden kann, ohne daß der ganze Gegensatz aufgehoben wird.

Das Angeschaute, die Welt, wird also angeschaut werden als Gegensatz gegen ein Individuum (das anschauende Ich); es wird also die Welt nicht ganz, d.h. es wird nicht das Universum unmittelbar angeschaut werden, denn sonst könnte der Anschauende selbst kein Individuum in der Welt

sein; die Welt wird also nothwendig theilweise angeschaut werden, aber der Theil als ein Ganzes, als ein Individuum, d. h. als ein Daseiendes gegen das Dasein des Ich, oder als ein Aeußeres. Da aber die Anschauung abhängt und bedingt ist von dem unmittelbaren Berühren zwischen Welt und Individuum; so wird ein zwiefaches Berühren statt finden, nämlich 1) es wird das Individuum nothwendig von all dem zugleich berührt oder afficirt werden müssen, was von der Welt sich dem Individuum entgegenstellt, oder was von demselben als Gegensatz unmittelbar erfaßt werden kann, also eigentlich in dem Bereich des Individuums ist.

Dieses Gesamtberühren (Totaleindruck) wird aber zunächst hervorbringen ein bloßes Anderswerden in dem Ich (des Individuums), es wird dasselbe afficiren. Jetzt kommt es darauf an, ob vor der Trennung des Gegensatzes im Erfassen die Berührung sogleich ein starkes Hemmen und Beschränken giebt, oder nur ein so geringes, daß das Ich die Freiheit behält, seine Hemmung und Beschränkung zu vergessen. Im ersten Falle wird keine rechte Anschauung möglich sein, ob im zweiten, können wir vorläufig dahin gestellt sein lassen.

Ist eine wirkliche Hemmung, also Unlust oder Schmerz, das Ergebniß dieser ersten Berührung: so wird nothwendig folgen, daß, wenn die Unlust oder der Schmerz gegeben wäre durch die Gesamtberührung, als solche, die Unlust so lange dauern müßte, als die Gesamtberührung selbst, und daß wir der Unlust also nur los werden könnten dadurch, daß wir unsere Stellung gegen die Welt veränderten, um so eine andere Gesamtberührung zu erhalten. Nun ist es allerdings der Fall, daß wir durch eine so veränderte Stellung der Unlust los werden können, aber diese Veränderung

ist über vor Anfang Februar 1. 1845 neue noch in Arbeiten begriffen, und wird nicht vor Ende Februar 1. 1845 fertig werden. Ich bitte Sie daher, mir gefälligst zu bestimmen, ob Sie die Arbeiten bis Ende Februar 1. 1845 oder bis Ende März 1. 1845 wünschen, damit ich mich darnach richten kann. Ich bemerke noch, daß ich, wenn ich eine oder die andere Arbeit nicht bis Ende Februar 1. 1845 fertig machen kann, sie doch bis Ende März 1. 1845 fertig machen werde. Ich bitte Sie, mir gefälligst zu bestimmen, ob Sie Ende Februar 1. 1845 oder

in unserm Bereich liegt und von uns umfaßt wird, diese Aenderung des Gesamtberührens hervorbrachte, denn sonst müßte er auch als Ganzes durchweg ein andrer geworden sein, sondern, daß in ihm etwas sei, von welchem das Individuum jetzt mehr afficirt wird, da es vorher von einem andern mehr afficirt wurde, und daß also das Gesamt-Erfaßte in sich ein Mannigfaltiges enthalte, eine Vielheit des Ungleichen, in der jedes Einzelne (denn keine Vielheit ist ohne Einzelheiten denkbar) natürlich auch vermöge der Ungleichheit das Individuum anders afficiren müsse, als jedes der übrigen und zwar zunächst dem Grade nach. Somit wird also das stärker afficirende Einzelne vor dem Bewußtsein des afficirten Ich entgegensetzt werden den übrigen nicht so afficirenden, und es werden, weil die vorige Stellung des Ich gegen dieses Mannigfaltige von afficirenden Einzelheiten, und damit zugleich die vorige Art des Afficirtwerdens, erneuert werden kann, die Einzelheiten als bleibend neben einander erkannt werden; also das Mannigfaltige in der Gesamtberührung wird selbst wieder erkannt werden als ein Zugleichsein, als ein Simultanes. Daraus hat sich aber nothwendig ein zweites Berühren ergeben, nämlich 2) ein Berühren zwischen dem Ich und den Einzelheiten in der Vielheit des als Gesamtheit umfaßten Theiles der Welt.

Nur aber in diesem Erfassen der Einzelheiten, als unter einander sich einschränkend durch Gegensätze, und in ihrem Verhältniß in der Gesamtheit des Umfassens, wie sich der Theil der Welt darin dem Individuum als ein Gleichsam-Individuum entgegensetzt, entsteht die wirkliche Anschauung, indem nämlich dadurch, daß das Afficirende nur als ein Mannigfaltiges in sich erfaßt werden kann und wieder Gegensätze in sich enthält, die völlige Trennung

erfolgt des Ich von dem Afficiren und des Afficirens von dem Ich, aber nur wieder dadurch, daß das Ich im Stande iſt, der ganzen Reihe alles Afficirens ſich entgegenzuſetzen und ſich davon auszuſcheiden.

In der Anſchauung ſelbſt liegt vorzugsweiſe die Form. Das Mannigfaltige in dem Geſamt-Erfaßten iſt freilich eben ein Mannigfaltiges durch das Daſein (denn das Daſein giebt die Vielheit, ſo wie das Sein die Einheit) aber auch zugleich nur durch ſeine Beziehung auf die Individualität des Geſamt-Erfaßten, oder auf die Einheit, und durch dieſe Einheit und das Mannigfaltige *wird eben nur angeſchaut*, wenn erfaßt wird von der Seite der Einheit und des Verhältniſſes derſelben zum Daſein. Es iſt alſo das Weſen der Anſchauung, daß das Mannigfaltige immer nicht in den Einzelheiten, ſondern in der Einheit erfaßt werde, daß es alſo erfaßt werde als ein abgeſchloſſenes Ganzes, und dieſes abgeſchloſſene Ganze iſt das *Bild*. In dem Bilde wird daher eben nur die Form erfaßt, und das ganze Reich der Anſchauung iſt ein Reich der Bilder, ein gegliedertes Ganzes von Bildern in Bildern, und die Welt, das Univerſum, endlich das allumfaſſende, einzige und letzte Bild.

Wir können alſo ſagen, daß die Berührung zwiſchen Welt und Menſchen (dem Individuum, dem Ich) eine zwiefache iſt, nämlich 1) die Berührung dem Daſein nach oder (wie man nach dem gewöhnlichen Sprechen nun auch ſagen könnte) dem Stoffe nach, und 2) die Berührung der Form nach. Die Berührung dem Daſein oder dem Stoffe nach erfolgt aber immer nur in einem beſtimmten Raum, in einer beſtimmten Zeit, alſo nur mit den Einzelheiten der Welt, ohne daß dabei die Beziehung auf das Ganze mit erfaßt wird. Sie iſt ein Kampf des Individuums mit der

Welt um das Daſein, in welchem jeder Menſch (jedes Individuum) zuletzt erliegen muß, denn jeder wird zuletzt in dieſem Kampfe getödtet. Ununterbrochen dauert dieſer Kampf das ganze Leben hindurch und offenbart ſich in einer Reihe von Hemmungen und Förderungen der Lebensthätigkeit, die vor dem Gefühl erſcheint als das Unangenehme und Angenehme, als Unluſt und Luſt.

Bei der Berührung der Form nach in der Anſchauung tritt zuerſt die Beziehung auf das Ganze ein, auf die Einheit. Jede einzelne Erſcheinung alſo offenbart ſich nicht bloß als ein Einzeln-Daſeiendes, ſondern es zeigt ſich auch an derſelben die Form der Welt.

Daß aber, wenn die Welt erfaßt werden ſoll für das Erfaſſen, nur die Form erfaßt werden kann, ergiebt ſich unmittelbar aus dem Vorigen. Denn

1) das Daſein kann nie rein für ſich erfaßt werden, alſo für das Erfaſſen; denn das Daſein kann nie erfaßt werden ohne Beziehung auf den Daſeienden, alſo nie bloß in Beziehung auf das Sein. Es wird alſo eben deshalb auch nothwendig erfaßt für den Daſeienden. Der Schmerz, als ein beſtimmtes Reſultat im Kampfe um das Daſein, kann nie für ſich erfaßt werden, denn er kann nur erfaßt werden von dem gehemmten, afficirten Individuum; er kann alſo nie von demſelben getrennt gehalten und alſo auch nicht bloß um des Erfaſſens willen erfaßt werden. Selbſt wenn jemand ſich ſelbſt Schmerz verurſachte oder verurſachen ließe, um wie er ſagt, den Schmerz kennen zu lernen: ſo könnte dies ein Erfaſſen für das Erfaſſen ſcheinen; aber es iſt nur Täuſchung; er will nicht den Schmerz erfaſſen, ſondern nur durch den Schmerz ſein Ich, als ein Sein im Verhältniß zu ſeinem Daſein, alſo die Form ſeines Ich, nicht das Daſein an ſich. Eben dies

findet ſtatt beim Wahrnehmen tragiſcher Darſtellungen. Nicht den Schmerz des Leidenden wollen wir für ſich erfaſſen, dies wäre ein Gräul, ſondern die Form des Daſeins durch das Sein in dem leidenden Individuum. So verhält es ſich auch bei der Luſt. Dagegen ſehen wir

2) bei der Entwickelung der Anſchauung, daß eben, weil die Trennung zwiſchen dem Ich und dem Afficirtwerden nun vollzogen war, nur die Form erfaßt wurde, ſo daß das Ich gänzlich verſchwand, ſomit aber auch die Beziehung auf das Daſein, obgleich dies nur eine nothwendige Täuſchung iſt. Aber eben in der Nothwendigkeit dieſer Täuſchung liegt wieder die Möglichkeit und Nothwendigkeit, daß die Form rein für das Erfaſſen alſo rein für ſich, erfaßt werde, weil eben die Welt, als ein Aeußeres (gegen das erfaſſende Ich), d. h. nicht von der Seite des Daſeins her, ſondern von der Seite der Form her, in der Anſchauung erfaßt wird, und alſo auch rein ohne Beziehung auf das Daſein, und rein für ſich, oder bloß für das Erfaſſen erfaßt werden kann.

§. 3.

Die Weltform ſoll erfaßt werden für das Erfaſſen als Univerſum, als Einheit.

Es war in der Erklärung zu §. 2. (S. 27.) geſagt, daß die Anſchauung uns gebe ein Ganzes von Bildern, und zwar ein gegliedertes Ganzes von Bildern in Bildern, d. h. jedes Bild von größerm Umfange iſt nur eben dadurch ein Bild, daß es beſteht aus mehren Bildern, die in ſo fern ſie in Beziehung auf ein Bild von größerm Umfange ſtehen, eben wieder für ſich erfaßt und als ein Ganzes von kleinerm Umfange aufgefaßt und abgeſchloſſen werden; es iſt zweitens wieder nur dadurch ein Bild, daß

es wieder nothwendig in Beziehung auf ein Bild von noch größerm Umfange ſteht, und eben deshalb auch wieder durch dieſe Beziehung auf ein Ganzes abgeſchloſſen wird. In dieſer ganzen Erſcheinungsart der Welt vor der Anſchauung liegt alſo eine Relativität, die als eine Reihe von Gliedern betrachtet werden kann, in welcher die Tendenz zum Abſoluten offenbar wird, welches aber nie in der Erſcheinung, alſo in der Form des Daſeins erreicht werden kann, da mit wirklicher Erreichung des Abſoluten auch alles Erſcheinen, alſo auch alles Daſein aufgehoben würde, und nur das Sein, oder, wie ich lieber ſagen möchte, das abſolute Können in ſich, das Können, wie es nur ſich ſelbſt in ſich kann, übrig bliebe. Jedes Bild trägt alſo in ſich das Gepräge dieſes Strebens zum Abſoluten, eben darin, daß es nothwendig erfaßt werden muß, als abgeſchloſſene Einheit, allein dieſes Gepräge zeigt ſich auch ſogleich wieder als Relativität, als gebundenes Streben zum Abſoluten, dadurch, daß dieſe abgeſchloſſene Einheit nur erfaßt werden kann durch den Gegenſatz gegen eine höhere Einheit und dadurch nothwendig wieder in dem Gegenſatze zwiſchen den Einzelheiten einer Vielheit. Es liegt alſo zugleich in dieſer Relativität ein doppeltes, und zwar ein entgegengeſetztes, Streben, nämlich ein Streben nach der Seite des Seins zum Abſoluten, zur Aufhebung des Daſeins und zur Wiederherſtellung des Seins, und nach der Seite des Daſeins zum Abſoluten, zur Aufhebung des Daſeins, aber zum völligen Nicht-Sein. Das Erſte offenbart ſich in der Richtung zu höhern Einheiten, das Zweite in der Richtung zur Spaltung der Vielheiten in's Unendliche. Das Erſte ſtellt ſich dar in der Erhebung zu höhern Gattungseinheiten, das Zweite durch die fortgehende Spaltung in Arten und Unterarten. Dabei iſt noch zu

bemerken, daß um so längere Lebensdauer herrscht in den höhern Gattungseinheiten, um so mehr Tod aber abwärts in der Vereinzelung. Das Sterbliche ist überall das Individuum.

Die eben besprochene Relativität aber ist ein nothwendiges Erzeugniß unsrer Anschauungsform und also unsrer Form überhaupt. Sie ist bedingt durch unser ganzes Wesen als eines Ich, eines Individuums. Denn eben dadurch, daß das Können des Individuums im Menschen ist ein Können, das sich selbst kann gegen das Können des Universums, daß es also ein beschränktes Selbstständiges ist, kann es nur thätig werden in, mit und durch das Universum, als ein unaufhörlich von demselben afficirtes, gehemmtes und erregtes. Durch dieses Afficiren aber bearbeitet das Universum seine selbstständigen Individuen, indem es dieselben entwickelt zur Freiheit, durch welche sie sich erhalten sollen im Gegensatz gegen das Können des Universums in der Erscheinung oder dem Dasein, d. h. durch welche sich das Individuum behaupten soll eben als ein selbstständiges; und dann in dem es dieselbe wieder zugleich hemmt und beschränkt und so an sich bindet durch die Nothwendigkeit. Ohne diese Freiheit und Nothwendigkeit wäre das Leben in der Erscheinung des Könnens des Universums unmöglich. Denn ohne die Freiheit würde alles daseiende Leben untergehen müssen durch die Nothwendigkeit, und ohne Nothwendigkeit würde das Universum sich lösen und ebenfalls untergehen, denn es würde eben aufhören Universum zu sein. Dieses Entwickeln zur Freiheit und Binden durch Nothwendigkeit ist aber wieder nichts anders als die Thätigkeit des Seins des Universums in seinem Verhältnisse zum Dasein, also die Thätigkeit der Form des Universums für die Form; und diese Thätigkeit der Form ist in

dem Individuum, als einem Können des Universums nothwendig gegeben; die Thätigkeit der Form ist es eben, die durch das Afficiren des Ich zuerst angeregt wird und zwar einmal bloß, daß das Ich sich selbst erfasse in dem Afficiren, dann daß es die Welt erfasse und zwar mit der nothwendigen Täuschung, als erfasse es das Ich nicht zugleich mit; so daß es also zuerst erfassen muß das Ich im Dasein, dann aber nur die Form der Welt und dadurch wieder erfasse das Ich in der Form. Ohne dieses bestimmt verschiedene Erfassen würde das Individuum nie zum Erfassen des Erfassens, nie zum völligen Getrennt-Erfassen der Form und des Daseins, oder zum Denken gelangen, wenn es nämlich zugleich unmittelbar erfaßte im Afficiren das Ich als daseiendes und die Form der Welt, oder wenn Gefühl und Anschauung unmittelbar zugleich als Eins und dasselbe erfaßt würden. Ja, es ist wahrscheinlich, daß letzteres eben bei den Thieren der Fall ist und so das Wesentlichste, das ihre geistige Verschiedenheit vom Menschen bildet.

Aber eben daraus geht auch hervor, daß diese Thätigkeit des Ich nicht ein Erzeugniß des Afficirens, sondern daß sie in dem Ich selbst wesentlich und ursprünglich liegt und die Form desselben ist. Dies wird um so bestimmter hervortreten, wenn wir die in dem Ich liegende, und schon in der Anschauung vorgefundene Grundanlage desselben für das Reflectiren betrachten. Wir sahen nämlich bei Gelegenheit des ersten §. (S. 6.), daß das Ich des Individuums, als ein bestimmt afficirtes, sich eben sowohl entgegensetze sich selbst, als dem nächst vorigen afficirten Ich, wie auch sich selbst, als dem nächst nachherigen afficirten Ich, daß es eben dadurch sich entgegensetzte der ganzen Folge des Afficirtwerdens, und sich ausschied und

ohnen mit 6 Strichen, und an einem mit Haken versehenen Stocke, der 1 Fuß lang ist, 1 Zoll breit, und 1 Zoll dick, sind die Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6 eingeschnitten, und mit Farben ausgefüllet. Auf der andern Seite stehen, unter 6 Zeilen, die Zahlen 1 bis 100, und 6 Zeilen, die Zahlen 101 bis 200. Diese Würfel und Stocke werden in einem Kästchen aufbewahrt, das 1 Fuß lang, 6 Zoll breit, und 6 Zoll hoch ist. Es ist inwendig mit Fächern versehen, worin die Würfel und Stocke liegen, und auswendig mit einem Deckel, der mit einem Schlosse versehen ist, in welchem die Zahlen 1 bis 6 eingeschnitten sind, und mit Farben ausgefüllet.

Der Gebrauch dieses Spiels ist folgender: Es werden 2 Würfel, und 2 Stocke gebraucht. Der Würfel wird bald auf die eine, bald auf die andere Seite geworfen, und nachdem eine Zahl oben liegt, wird derjenige Stock, der mit dieser Zahl bezeichnet ist, auf die Zahl gesetzet, die auf dem Spielbrette steht. Wer zuerst 200 hat, der gewinnt. Wenn aber eine Zahl kommt, auf welcher schon ein Stock steht, so muß derjenige, welcher den Stock hat, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 2 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 3 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 4 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 5 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 6 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 7 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 8 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 9 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 10 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 11 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 12 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 13 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 14 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 15 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 16 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 17 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 18 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 19 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 20 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 21 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 22 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 23 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 24 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 25 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 26 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 27 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 28 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 29 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 30 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 31 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 32 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 33 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 34 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 35 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 36 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 37 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 38 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 39 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 40 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 41 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 42 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 43 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 44 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 45 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 46 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 47 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 48 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 49 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 50 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 51 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 52 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 53 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 54 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 55 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 56 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 57 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 58 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 59 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 60 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 61 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 62 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 63 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 64 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 65 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 66 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 67 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 68 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 69 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 70 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 71 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 72 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 73 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 74 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 75 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 76 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 77 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 78 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 79 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 80 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 81 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 82 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 83 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 84 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 85 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 86 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 87 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 88 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 89 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 90 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 91 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 92 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 93 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 94 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 95 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 96 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 97 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 98 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 99 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 100 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 101 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 102 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 103 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 104 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 105 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 106 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 107 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 108 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 109 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 110 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 111 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 112 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 113 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 114 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 115 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 116 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 117 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 118 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 119 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 120 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 121 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 122 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 123 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 124 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 125 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 126 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 127 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 128 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 129 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 130 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 131 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 132 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 133 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 134 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 135 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 136 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 137 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 138 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 139 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 140 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 141 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 142 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 143 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 144 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 145 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 146 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 147 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 148 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 149 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 150 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 151 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 152 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 153 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 154 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 155 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 156 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 157 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 158 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 159 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 160 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 161 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 162 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 163 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 164 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 165 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 166 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 167 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 168 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 169 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 170 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 171 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 172 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 173 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 174 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 175 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 176 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 177 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 178 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuerst auf diese Zahl gekommen ist, ihn wegnehmen, und auf seine Zahl setzen. Wenn aber 179 Stocke auf einer Zahl stehen, so muß derjenige, welcher den Stock hat, der zuletzt auf diese Zahl gekommen

muß einem Individuum, daß aber, weil es das Können des Universums im Individuum ist, in ihm gegeben sein muß dieses Entgegensetzen ins Unendliche. Dadurch entsteht aber ein Zwiespalt in dem Ich, indem dasselbe, als Können des Universums auch erfassen und umfassen will das Universum unmittelbar selbst, es aber stets nur erfassen kann in Einzelheiten ins Unendliche fort. So wird nothwendig in dem Ich ein Trieb, eine Sehnsucht sein, dieser Reihe ins Unendliche ein Ziel zu setzen und das Universum zu erfassen als ein Ganzes, als eine Einheit, oder besser das Ganze zu umfassen als ein Individuum.

Wenden wir die bisherige Entwickelung an auf die Anschauung und die Erfassung der Form darin in einem Bilde, so finden wir dasselbe. Das Ich als Individuum erfaßt nothwendig durch die Anschauung die Form der Welt im Bilde, d. h. als ein abgeschlossenes Einzelnes, aber so in sich als ein Ganzes, doch nur als ein abgeschlossenes eben in Beziehung auf ein umfassenderes Bild. Es erfaßt also das Ich Bild neben Bild und Bild über Bild ins Unendliche fort, weil es als Können des Universums im Individuum hier demselben Zwiespalt unterworfen ist. Es hat also auch nothwendig denselben Trieb, die Form des Universums als Universum, als Einheit oder als Individuum, zu umfassen und zwar rein die Form für das Erfassen; und es soll sie so erfassen, denn was das Können des Universums in allen Individuen nothwendig will, soll es auch, in so fern nämlich dadurch nicht die Form des Universums gestört wird, und diese kann nicht gestört werden durch das reine Erfassen derselben.

§. 4.

Die Form der Welt kann zunächst nur erfaßt werden im Daſein oder im Werden vermittelſt der Verſtandesthätigkeit.

Wenn wir oben das eigentliche Denken d. h. Reflectiren erſt eintreten ließen mit dem Erfaſſen des Erfaſſens, mit der völlig beſtimmten Trennung zwiſchen Form und Daſein: ſo könnte es auf den erſten Blick ſcheinen, als ob wir jede Verſtandesthätigkeit vom Gefühl und der Anſchauung ausſchließen wollten. Wir ſchloſſen aber vorläufig nur das Reflectiren aus, und zwar Behufs einer genetiſchen Entwickelung, da das Reflectiren allerdings bei der Entwickelung des Menſchengeiſtes aus dem erſten bewußtloſen Zuſtande der Kindheit wirklich erſt nach dem Gefühl und der Anſchauung eintritt, wobei zugleich anerkannt wird, daß, wenn das Reflectiren wirklich vorhanden iſt, es ſelbſt Gefühl und Anſchauung begleitet, ohne jemals ſich damit zu miſchen oder Eins zu werden. Uebrigens aber unterſcheiden wir Verſtandesthätigkeit überhaupt vom Reflectiren und behaupten gleich von vorn herein, daß ohne Verſtandesthätigkeit weder Gefühl noch Anſchauung möglich waren.

Verſtand, wenn wir ganz einfach von der Sprachbedeutung des Worts ausgehen und uns vorläufig aller philoſophiſchen Begriffsbeſtimmung enthalten, heißt ſo viel als das Vermögen zu verſtehen. Etwas verſtehen iſt aber nichts anders als Einzelnes, in der Geſamtberührung zwiſchen Welt und Individuum vorkommendes nach ſeinem Verhältniß zur Geſamtberührung beſtimmt erfaſſen. Dieſes Erfaſſen vollendet ſich freilich auf der höchſten Stufe der Entwickelung als Reflection; aber vor dieſer Vollendung

giebt es besondere Abstufungen des Verstehens, welche ebenfalls Verstandesthätigkeit sind, und auf die Nothwendigkeit der Entwickelung bis zur Reflection hindeuten.

Das Gefühl, welches im Kampfe um das Dasein das Gebiet seiner Wirksamkeit hat, würde, wie ich eben sagte, ohne Verstandesthätigkeit unmöglich sein, denn wir würden ohne diese nie ein bestimmtes Gefühl haben können. Keine Empfindung würden wir von der andern unterscheiden können, bloß die Natur würde in uns afficirt werden, nicht wir selbst. Es würde sich in uns das Können des Universums äußern, zwar in so fern das afficirte Wesen ein Können des Universums überhaupt ist, denn dies ist jedes lebendige sowohl als leblose Individuum, aber nicht in so fern es sich in diesem Gegensatze selbst kann, d. h. selbstständig ist, sich also seiner bewußt wird, sondern nur in so fern es von dem Können des Universums gekonnt wird. Eben darin, daß das afficirte Individuum sich selbst kann, wenn auch nur durch das Können des Universums, oder daß das Können des Universums in dem Individuum sich selbst kann, liegt der erste Keim aller Verstandesthätigkeit und alles Verstehens. Weil das Ich sich selbst kann, so wohnt ihm auch zugleich damit und dadurch das Vermögen bei, sich selbst entgegenzusetzen jedem einzelnen Afficirtwerden; oder vielmehr dieses Vermögen ist Eins mit jenem Sich-selbst-Können. Aber im Gefühl und in der Empfindung kann es sich selbst nur zuerst mit nicht gegen das Afficirtwerden; es erfaßt also immer nur sich selbst, sein Ich, aber als ein afficirtes ungetrennt; weil es aber doch ursprünglich sich selbst kann, und in jedem Afficirtwerden, wenn auch als ein davon ungetrenntes, sich selbst kann, und nothwendig, wenn auch vielleicht noch unbewußt, sich selbst können muß, als ein Identisches: so

Lage ist und es ist nicht möglich, sie zu bewegen. Wenn wir Kräfte an Körper anbringen, welche sie in Ruhe zu erhalten suchen, so sagt man, daß diese Kräfte im Gleichgewicht sind. Wenn wir nun eine Kraft anbringen, welche einer dieser Kräfte gleich ist, aber ihr entgegen wirkt, so wird sie das Gleichgewicht aufheben und dem Körper eine Bewegung ertheilen. Diese Kraft, welche nöthig ist, um das Gleichgewicht, oder in der Mechanik sagt man lieber, um die Ruhe aufzuheben, nennt man die Mittelkraft oder Resultante, und die Kraft, welche ihr gleich ist, aber in der Richtung, wie vorher, aber von der Resultante, heißt die Gegenkraft. Wenn wir also eine Kraft haben, so ist die Gegenkraft eine der Größe nach gleiche, aber der Richtung nach entgegengesetzte Kraft.

Ist nun z. B. irgendwo eine Kraft, die Gegenkraft ist dieser gleich und entgegengesetzt, und wenn wir diese Kraft, die Gegenkraft, in zwei Kräfte, in zwei Theile, zerlegen, so müssen diese Theile eben die Größe der Gegenkraft haben, und wenn wir diese Theile wieder zusammensetzen, so müssen sie wieder die Gegenkraft geben. Wenn wir also eine Kraft haben, so ist die Gegenkraft eine der Größe nach gleiche, aber der Richtung nach entgegengesetzte Kraft.

Ist nun z. B. irgendwo eine Kraft, die Gegenkraft ist dieser gleich und entgegengesetzt, und wenn wir diese Kraft, die Gegenkraft, in zwei Kräfte, in zwei Theile, zerlegen, so müssen diese Theile eben die Größe der Gegenkraft haben, und wenn wir diese Theile wieder zusammensetzen, so müssen sie wieder die Gegenkraft geben.

unter sich, so wie er dort war ein Unterscheiden von Gefühlen und Empfindungen unter sich. Es wird ebenfalls wieder der Gegensatz zwischen dem Einen und Vielen da sein müssen, aber auch nur wieder in dem Vielen erfaßt werden, obgleich das Viele nicht durch Anregung von Seiten des Daseins, sondern nur von Seiten der Form erfaßt wird. So wird also das Verstehen in der Anschauung, bloß als Anschauung, ebenfalls wieder ein unmittelbares Urtheil, ein Schluß, von welchem aber nur die Conclusion zum Bewußtsein kommt, und zwar deshalb, weil in der Anschauung die Welt zwar der Form nach erfaßt wird, indem die Anschauung Resultat ist der Berührung zwischen Menschengeist und Welt der Form nach, dies Erfassen aber nur erfolgen kann nach der Trennung zwischen dem Ich und dem Afficirtwerden desselben, das Ich dabei selbst vermöge einer nothwendigen Täuschung nicht mit erfaßt wird, sondern gleichsam verschwindet, indem nach jener Trennung das einfache Erfassen in dem Ich nichts findet, worin dasselbe erfaßt werden kann.

Es kann also das einfache unmittelbare Erfassen nichts geben, als ein Erfassen des Ich (dem Dasein nach), oder ein Erfassen der Welt (der Form nach); beide sind in dem Menschengeiste getrennt und sollen wieder vereinigt werden, aber nicht unmittelbar, sondern mittelbar. Ohne diese Vereinigung würde eben so wenig Reflexion möglich, als sie statt finden könnte, wenn die Vereinigung schon ursprünglich da wäre, wenn beiderlei Erfassen ursprünglich Eins wäre, sich wechselseitig verdunkelnd, wie bei den Thieren. Um aber jene Vereinigung zu bewirken, muß eintreten das Erfassen des Erfassens. Es muß wieder erfaßt werden das Erfassen des Ich (dem Dasein nach) und das Erfassen der Welt (der Form nach). Dadurch

wird das Ich, dem Daſein nach, entgegengeſetzt der Welt, der Form nach, das Ich alſo der Welt, das Daſein der Form, das Ich dem Daſein, das Ich der Form. Jetzt erſt iſt das Reflectiren im vollen Gange, Daſein und Form ſind völlig geſchieden gegen das Ich; jetzt beginnt das eigentliche Denken, und es giebt hier keine unmittelbaren Urtheile mehr, ſondern vollſtändige Schlüſſe mit Prämiſſen und Concluſion.

Jetzt zu der Frage, warum die Form der Welt zunächſt nur im Daſein oder im Werden vermittelſt der Verſtandesthätigkeit aufgefaßt werden kann? In dieſer Frage liegt zweierlei: Warum kann die Form der Welt nur im Daſein oder im Werden erfaßt werden? und zweitens: warum kann ſie nur durch die Verſtandesthätigkeit erfaßt werden? Zur Beantwortung beider Fragen dient Folgendes, was nur aus dem Bishergeſagten herausgehoben und angewandt werden darf.

Jede Berührung zwiſchen Welt und Menſchengeiſt erfolgt zuerſt nur durch ein beſtimmtes Afficirtwerden des Ich von Seiten der Welt, weil das Afficirte ein Individuum iſt, und immer nur von einem Individuum, einer Einzelheit, beſtimmt afficirt werden kann, alſo als ein Daſeiendes von einem Daſeienden. Da aber eben das Ich iſt das Können des Univerſums im Individuum: ſo iſt ihm die nothwendige Tendenz gegeben zur Umfaſſung des Univerſums, weshalb es ſich, wie wir geſehen haben, entgegenſetzt der ganzen Reihe des Afficirtwerdens ins Unendliche. Dadurch entſteht aber wieder ein Geſamt-Afficirtwerden, und zwar nothwendig als ein Mannigfaltiges in ſich, in welchem jedes einzelne beſtimmte Afficirtwerden wieder eben dadurch ein beſtimmtes iſt, daß es entgegengeſetzt werden muß einem umfaſſenderen und deshalb einer

Vielheit des bestimmten Afficirtwerdens in dem umfassenderen; und eben so einem minder umfassenden, welches es selbst umfaßt, als einer Einzelheit im Gegensatz gegen die darin mitbefaßte Vielheit des Afficirtwerdens, und zwar auf beiden Seiten ins Unendliche. Dadurch aber entsteht ein Fortschreiten des Daseins des Individuums und der Welt von Augenblick zu Augenblick, und zwar in jedem Augenblick als ein anderes zu erfassen, weil es Dasein ist und nicht Sein, d. h. es entsteht dadurch das Werden. Alles Dasein, alles Erscheinen ist also ein Werden. Aber das Dasein und das Werden ist nur wieder durch die Form und wäre ohne dieselbe sogleich aufgehoben, das Ich aber, als Individuum, kann nicht das Universum und das Sein unmittelbar, sondern nur das Dasein und das Werden, und das Sein im Dasein und Werden erfassen. Es kann sie aber im Dasein und Werden nur erfassen durch die Verstandesthätigkeit. Denn, wie wir gesehen haben, ist es eben dies das Wesen der Verstandesthätigkeit, das einzelne bestimmte Dasein zu verstehen, d. h. es eben zu bestimmen in seinen Beziehungen auf ein umfassenderes Dasein und Werden, aber auch nur auf ein umfassenderes Werden, nicht in Beziehung auf ein Absolutes, auf ein Sein für sich. Ihm, dem Verstand, wird freilich keine Gränze gesetzt im Werden; er wird aber nichts vermögen als nur immer das Werden zu einem umfassendern auszudehnen, ohne jemals zum Absoluten, zum Sein, zu gelangen; denn alsdann müßte er im Stande sein, das Dasein und das Werden aufzuheben. Der Verstand wird also allerdings die Form der Welt erfassen; er wird es sein, der sie zuerst erfassen muß, und ohne welchen überhaupt kein Erfassen der Form möglich wäre; aber er wird sie auch nur erfassen können im Gebiete des

Daseins und Werdens; und so wird er sie erfassen im Gefühl, in so fern er unterscheidet die Bestimmtheit der Gefühle und Empfindungen unter einander, aber bloß in so fern diese sind Bestimmtheiten des Daseins des afficirten Ich; ferner wird er sie erfassen in der Anschauung, indem er die Welt erfaßt nur der Form nach, und in der Anschauung unterscheidet die Bestimmtheiten desselben als Bestimmtheiten der Bilder gegen einander, so daß der Verstand freilich immer die Einheit, das Sein, mit erfaßt, weil er die Form erfaßt, aber nur in so fern dadurch die Unterscheidung jener Bestimmtheiten nothwendig bedingt ist, nicht für sich.

Eben so wird auch der Verstand, wenn er zum Erfassen des Erfassens, zum Denken und Reflectiren gelangt ist, zwar die Einheit und das Sein erfassen und mancherlei Combinationen und dadurch mancherlei Entwickelungsreihen des Denkens bilden können, aber immer nur in so fern das Sein in dem Werden liegt, als Bedingung aller Form, nicht als Absolutes für sich, und er wird sich hüten müssen, über die Gränze, die ihm hier gesetzt ist, hinauszugehen, er wird sie vielmehr anerkennen müssen. Damit er sie aber anerkenne und sich in seinem Gebiete gehörig orientire, und so sich selbst verstehe, welches das höchste Verstehen des Verstandes und das Ziel aller Philosophie ist, muß noch ein Andres, ihm gewissermaßen fremdes hinzutreten, wie wir im folgenden §. sehen werden.

So ist nun erwiesen, daß das Erfassen der Form der Welt zuerst geschehen müsse im Dasein und Werden durch den Verstand, es sind diesem aber auch zugleich seine Gränzen angewiesen, über die er nicht hinausgehen darf.

§. 5.

In der Weltform kann die Einheit, das eigentliche Sein des Universums für sich, nur erfaßt werden mittelst der Ahnung, d. h. sie kann nur geahnet werden.

Am Schluß der Ausführung des vorigen §. sahen wir, daß das Absolute, die Einheit oder mit einem Worte das Sein des Universums, durchaus nicht erreicht werden könne im Erfassen der Form mittelst der Verstandesthätigkeit, sondern, daß ein andres nöthig sei, um zu dieser Einheit zu gelangen. Dieses ist die Ahnung. Es ist also die Frage: Wie entsteht diese Ahnung, worin besteht ihr Wesen und wie ist die Art des Erfassens, welche durch sie statt finden soll?

Wir haben früher schon mehrmals gesehen, daß in der Berührung zwischen Welt und Menschen und den daraus hervorgehenden Arten des Erfassens, im Gefühl und der Anschauung, das Ich sich selbst entgegensetze der ganzen Folge des Afficirtwerdens, daß es aber eben, weil es selbst ein Individuum ist, sich auch nur entgegensetzen kann einem Afficiren als Individuum, welches gleich darin liegt, daß es sich selbst, als afficirtes Ich, sich selbst, dem nächst vorigen afficirten Ich, und sich selbst, dem nächst nachher afficirten Ich entgegensetzte, daß aber eben damit auch das Entgegensetzen ins Unendliche gegeben sei, und zwar deshalb, weil das Ich gesetzt worden war als ein Können des Universums im Individuum. Die Nothwendigkeit aber mittelst der Verstandesthätigkeit das Werden ins Unendliche zusetzen, d. h. die Form der Welt in irgend einem Momente des Werdens zu erfassen, gleichviel in welchem, eine Unbestimmtheit von gleicher Art mit der Willkühr,

die einen beliebigen Punkt in einer, nach beiden Richtungen ins Unendliche fortlaufenden, Linie ſetzt, iſt eben Eins mit der Unmöglichkeit, das Univerſum ſelbſt als Einheit unmittelbar zu erfaſſen. Da hingegen wieder die Unmöglichkeit, die Form der Welt in einem beſtimmten Momente auf immer mit völliger Befriedigung des Ichs zu erfaſſen, und die Nothwendigkeit, den erfaßten Moment ſogleich wieder mit einem nächſtfolgenden zu vertauſchen und zwar ins Unendliche, hindeutet auf die Nothwendigkeit eines andern Erfaſſens, nämlich des Erfaſſens des Univerſums unmittelbar ſelbſt; weil dadurch klar wird, daß immer nur innerhalb deſſelben erfaßt werde, nie aber es ſelbſt unmittelbar. Nun kann aber die Form der Welt im Werden, alſo in jedem Momente, nie anders erfaßt werden als im Gegenſatze gegen das geſamte Werden, denn ohne dieſen Gegenſatz würde es auch nicht im Moment erfaßt werden können, und ſo wird alſo das Geſamtwerden oder das Univerſum als Werden vorläufig mit erfaßt werden müſſen. Da aber dieſes Geſamtwerden mit erfaßt werden muß bei jedem Moment des Erfaſſens und zwar ins Unendliche, ſo wird es auch bei jedem Moment dieſes Erfaſſens, eben weil dieſes Erfaſſen ins Unendliche immer innerhalb deſſelben bleibt und nie aus dem Geſamtwerden hinausgehen kann, immer als daſſelbe erfaßt und dem erfaßten Moment entgegen geſetzt werden müſſen als Eins und daſſelbe. Dadurch erſcheint alſo vor dem Bewußtſein das Geſamtwerden als eine Einheit, als ein Bleibendes, allem einzelnen Erfaſſen als ſolchem Entgegenſtehendes. Hier ergiebt ſich aber ein offenbarer Widerſpruch. Das Werden als Werden kann nie erfaßt werden als ein Bleibendes, denn es kann eben nur ein Moment im Daſein und im Fortgange dieſes Erfaſſens als ein Werden erfaßt

werden, oder vielmehr, es ist eben dadurch ein Werden, und folglich kann darin nichts Bleibendes, und also, in so fern es ein Werden ist, kann es selbst nicht ein Bleibendes sein. Soll also jener Gegensatz seine Gültigkeit haben, wie er sie denn nothwendig hat und haben muß: so ist das Werden ganz aufzuheben und in jenem Gegensatze dem momentanen Erfassen gegenüber nur zu setzen ein Bleibendes schlechtweg, ohne weitere Bestimmtheit. Es wird also in jedem Moment des Erfassens irgend eines Daseins in der Erscheinung zugleich miterfaßt werden ein Entgegengesetztes, welches bei jeder Erscheinung immer als dasselbe miterfaßt wird, und eben dadurch als ein Bleibendes, als Sein, aber ohne sonstige Bestimmtheit, und auch weiter nicht bestimmbar als Gegensatz für jedes einzelne Erscheinen, wodurch eben das Erfassen desselben ein Erfassen durch die Ahnung, und es selbst ein Geahnetes, aber zugleich ein in der Ahnung nothwendig gegebenes ist.

§. 6.

Das Erfassen der Form des Universums für das Erfassen kann nur vollendet werden durch den Willen in der Kunst.

Der Mensch will die Form des Universums erfassen bloß für das Erfassen oder um des Erfassens willen. Dieses Erfassen kann aber nie zu seiner Vollendung gelangen im bloßen Erfassen des Werdens und des Daseins durch die Verstandesthätigkeit, d. h. es ist ihm schon mit diesem Erfassen die Unmöglichkeit einer solchen Vollendung gegeben; er will aber doch wenigstens die Möglichkeit derselben, sollte er auch das Ziel selbst nie ganz erreichen. Das Erfassen der Form im Dasein und Werden giebt ihm

bloß Verschiedenheiten der Empfindungen und Gefühle in der Berührung dem Dasein nach, und Verschiedenheit der Bilder in der Anschauung mit beständiger Hindeutung und Beziehung auf die Einheit, ohne welche selbst keine Verschiedenheit möglich wäre; aber diese Einheit selbst unmittelbar zu erfassen in der Anschauung bleibt ihm unmöglich, weil er im Werden immer nur den Augenblick erfaßt, diesen aber wieder im Gegensatze gegen die Gesamtberührung, und weil er diesen ebenerfaßten Augenblick wieder vertauschen muß mit dem nächsten und so ins Unendliche. So erfaßt er in der Anschauung freilich die Form der Welt im Werden, und zwar bloß um des Erfassens willen, allein er kann dies Erfassen nie vollenden, weil er eben in der Anschauung nur das eine Glied des Gegensatzes, die Verschiedenheit, erfaßt, nie die Einheit, und zwar die Verschiedenheit ins Unendliche, weshalb er eben nie stehen bleiben kann. Die Reflexion kann ihm auch nichts Befriedigendes in dieser Hinsicht gewähren, denn wenn sie auch freilich erzeugt ein reflectirtes Anschauen als Phantasie, in welchem das Können Gewalt erhält über die Bilder der Anschauung durch das Zugleich-Miterfassen des Ich, und zwar als eines Identischen gegen die ganze Reihe der Bilder: so muß dies reflectirte Anschauen doch immer ein reflectirtes bleiben, obgleich es frei geworden ist von dem bloßen Afficiren durch das Dasein und Werden, zu einem selbstständigen Afficiren; denn weil das Ich sich immer selbst erfaßt, und zwar im Gegensatz gegen die Bilder der reflectirten Anschauung, und nie frei werden kann und darf vom Erfassen seiner selbst, (denn dies wäre Wahnsinn): so kann es sich dieser Anschauung nicht hingeben als einer Anschauung; es wird die reflectirte Anschauung nie unmittelbare Berührung der Form und kann also auch nie befriedigen.

Reflectirtes Gefühl (im weitern Sinne) unmittelbar ist in sich nicht möglich. Denn so wie die reflectirte Anschauung war ein Erfassen des Erfassens der Anschauung für sich, bloß in so fern sie Anschauung ist, ohne daß der Gegensatz erfaßt wird: so würde das reflectirte Gefühl sein müssen das Erfassen des Erfassens des afficirten Ich. Es kann aber das Ich sich selbst erfassen nur als afficirtes; sollte es nun sein Erfassen als eines Afficirten erfassen, so müßte es zugleich sein ein afficirtes und ein nicht afficirtes, weil, wenn es als ein Erfassen des Erfassens zugleich afficirt wäre, nothwendig mit dem bloßen unmittelbaren Erfassen des afficirten Ichs zusammen fallen müßte, und so durchaus kein Erfassen des Erfassens geben könnte. Bei der Anschauung dagegen wird nicht das Ich als ein afficirtes erfaßt, sondern die Form der Welt und zwar so, daß in diesem Gegensatze zwischen Weltform und Ich das letztere aus dem Bewußtsein tritt. Das Ich ist also dadurch, daß es verschwindet, frei geworden, und es kann eben deswegen in der Reflexion der gesamten Reihe von Bildern in der Anschauung entgegen gestellt werden zu einem reflectirten Anschauen in der Phantasie. Soll also eine Art von reflectirtem Gefühl erfolgen, so muß es mittelbar geschehen durch die reflectirte Anschauung, und dann wird es immer ein wirkliches Gefühl und kein bloß reflectirtes, und ist bloß verschieden durch die Art der Erregung.

Kann also schon die reflectirte Anschauung nicht mehr befriedigen, und das Erfassen für das Erfassen vollenden helfen, so wird es noch viel weniger die Reflexion in ihrer Fortbildung über die Anschauung hinaus, im Stande sein, da sie nur giebt das Bild (wenn ich so sagen darf) des bloßen Erfassens im bloßen Erfassen.

Es wird also nothwendig wieder ein Andres hinzutreten müssen, das wir aber nicht weit werden suchen dürfen. Das Können des Universums im Individuum kann nicht bloß sich selbst gegen das Können des Universums überhaupt, also als ein Sein, es kann sich auch für das Können des Universums; es kann nicht bloß sich in sich, sondern auch aus sich; es kann sich aus sich, d. h. es will, und zwar beurkundet es gerade dadurch, daß es sich selbst kann, selbstständig ist, und nicht bloß gekonnt wird von dem Können des Universums. Das Können des Universums im Individuum kann aber nur zunächst für ein bestimmtes Können des Universums überhaupt, für ein Dasein. Es wird aber auf zweierlei Weise für ein Dasein können, 1) in so fern es sich selbst kann aus sich, als Ich, als Individuum, gegen das Können des Universums. Dies giebt nur Entwickelungen der Willensthätigkeit bloß innerlich ohne That, gleichsam ein bloßes Sein des Sich-selbst-Könnens aus sich, aber noch kein Dasein desselben, und 2) in so fern es sich selbst kann aus sich, als Können des Universums überhaupt, also nicht gegen dasselbe, in so fern es als Ich dem Können des Universums entgegensteht, sondern mit demselben, in so fern es wirklich selbst zugleich das Können des Universums ist, — thätige Ausführung des Wollens, Handeln.

Weil nun alles Dasein nur ist durch die Form, so kann der Wille auch nur die Form des Daseins wollen; weil aber der Wille nur das Können des Universums im Individuum ist, und das Sich-selbst-Können des Individuums aus sich, für das Können des Universums nur zur That werden kann als Können des Universums überhaupt: so wird der Wille auch nur die Form können,

nicht das Daſein, d. h. er wird, als Individuum innerhalb des Könnens des Univerſums, nicht können ein Daſein, das entgegengeſetzt wäre dem Daſein nach (als ein Aeußeres) dem Daſein des Univerſums, ſondern er wird nur können ein Daſein, das ſeinem Daſein nach zu dem Daſein des Univerſums nothwendig mitgehört, d. h. er wird nur das Daſein des Univerſums ändern können, indem er die Form ändert.

Das Sich-ſelbſt-Können des Individuums aus ſich oder der Wille *kann* immer nur ein beſtimmtes Daſein, alſo nur einen Moment, und ſeine That iſt alſo auch nur ein Moment, ein eigentliches Werden kann alſo dadurch nicht entſtehen; ein dem Werden des Univerſums analoges entſteht aber, wenn er die That im folgenden Moment und ſo in allen folgenden Momenten wieder erneuert. Sobald er das Daſein ſich ſelbſt überläßt, wird es ein Werden des Univerſums überhaupt, dem Werden durch die That des Individuums entgegengeſetzt, und alſo die That deſſelben wieder vernichtend, weil jede That eines Individuums nur eine Beſchränkung des Könnens des Univerſums überhaupt iſt; daher wird auch, um ein Werden durch das Individuum hervorzubringen, nöthig ſein, daß das Sich-ſelbſt-Können aus ſich im Individuum durch das Können des Univerſums überhaupt werde zum Sich-ſelbſt-Können aus ſich in mehren Individuen, alſo immer mittelbar, geiſtig. Die zweite Art, wie der Wille ein beſtimmtes Daſein *kann*, iſt, daß er in dem Daſein aufhebt das Werden des Univerſums überhaupt, ſo weit dies möglich iſt, ohne gänzliche Aufhebung des Daſeins ſelbſt, d. h. das Daſein wird bloß zu einem Gewordenen, ohne noch ein Werden des Univerſums zu ſein, und zwar zu einem Gewordenen für die That des Individuums, alſo

es wird zum Stoff und durch die Form aus dem Individuum zum Werke desselben. Es hat sein bestimmtes Dasein im Dasein des Universums nicht mehr als ein Werden für sich gegen ein andres Werden, sondern nur durch das Werden des Universums überhaupt, denn es ist nur ein Gewordenes, und zwar hat es nun sein Dasein durch die Form des Individuums. Ein jedes solches Können des Individuums ist daher ein Zerstören der durch das Werden des Universums bestimmten Form des Universums, und giebt ein Bleiben des Moments für das Individuum.

Das Sich-selbst-Können des Individuums aus sich oder der Wille, wird nun, weil es ein Sich-selbst-Können des Universums ist, wenn es zur That werden soll, nothwendig erfassen müssen zugleich sich selbst und das Können des Universums. Da es aber sich erfassen soll für ein bestimmtes Können des Universums, also für ein Dasein, das Dasein aber nur ist durch die Form: so wird es nothwendig die Form der Welt erfassen müssen, in so fern das Dasein dadurch bedingt ist. Es wird aber auch das Individuum sich selbst erfassen müssen und zwar als Ich, in so fern es sich ausgeschieden hat aus der ganzen Reihe des Afficirtwerdens als ein Sein im Verhältniß eben zu dem bestimmten Afficirtwerden, oder der Form nach; es wird sich also erfassen, in so fern es bereits die Form erfaßt hat, und soll sich erfassen für ein bestimmtes Dasein, es soll also die erfaßte Form werden zu einem bestimmten Dasein, deswegen wird also das zu bestimmende Dasein eben bestimmt werden seiner Form nach durch das Individuum; es wird also auch nothwendig dadurch bestimmt werden müssen als Individuum, als ein abgeschlossenes Ganzes. Soll aber das durch das Individuum bestimmte Dasein der Form nach bestimmt werden bloß für das

Erfassen der Form, so darf es nicht wieder erfaßt werden müssen in Beziehung auf ein Gesamterfassen des Werdens als Gegensatz gegen ein andres Dasein in diesem Gesamterfassen, sondern nur als Gegensatz gegen das Gesamte alles Zu-Erfassenden, also als Gegensatz gegen das Universum überhaupt. Denn wäre in dem der Form nach durch das Individuum bestimmten Dasein eine Beziehung auf ein andres Dasein innerhalb des Gesamterfassens des Universums; so müßte es, sollte es bloß für das Erfassen bestimmt sein, Theil eines größern Ganzen sein, oder es könnte nicht wieder bloß für das Erfassen erfaßt werden, wenigstens nicht in so fern eine solche Beziehung darin ist. Jetzt aber entsteht die wichtige Frage: da im Werden die Form des Universums als Sein nie erreicht werden kann durch die Verstandesthätigkeit, sondern nur durch die Ahnung, aber dann als ein Bleibendes schlechthin ohne weitere Bestimmbarkeit, wie kann die Möglichkeit entstehen, daß die Form des Universums erreicht werde durch den Willen in der Bestimmung der Form des Daseins? Unstreitig dadurch: Das die Form des Daseins Bestimmende ist das Können des Universums im Individuum, das Ich. Dieses Ich erfaßt die Form der Welt zuerst in der Anschauung, wo sie dieselbe erfaßt in Bildern über Bildern und in Bildern in Bildern, aber so daß es sich selbst vor dem Bewußtsein nicht miterfaßt; alsdann erfaßt es die Welt in der reflectirten Anschauung, der Phantasie, wo es sich selbst miterfaßt, aber als in einer reflectirten Anschauung mit Freiheit, so daß es im Entgegensetzen sich selbst nicht nothwendig beziehen darf auf die Reihe des Afficirtwerdens, sondern, daß es die Reihe des Afficirtwerdens eben frei auf sich, auf das Ich beziehen kann, und zwar nicht das jedesmalige unmittelbare Afficiren,

wie in der Anſchauung, nämlich das Bild, wie es ſich nothwendig unmittelbar dem Ich entgegenſetzt, ſondern die Geſamtreihe der Bilder aller Anſchauung überhaupt, wodurch ſie eben als Nicht-Anſchauung und nur als reflectirte Anſchauung gelöſt werden von der Einheit des Univerſums, die nur durch die Ahnung erreicht werden kann, und bloß in Beziehung bleiben auf das Ich und deſſen Einheit. Es treten aber durch dieſe Beziehung die afficirenden Bilder auch unter ſich in Beziehungen, welche nur bedingt ſind durch die Einheit des Ichs, nicht durch die Einheit des Univerſums überhaupt zu einem Ganzen in ſich und für ſich zu erfaſſen als Gegenſatz gegen das Univerſum ſelbſt, in welchem aber eben wirklich wieder erfaßt wird die Form des Univerſums, das Sein, da das Ich, das da erfaßt und beſtimmt, eben nichts andres iſt, als das Können des Univerſums im Individuum.

§. 7.

Die Liebe, d. h. die innigſte Beziehung der Freiheit auf die Form des Univerſums, will ſich ſelbſt erfaſſen, dies iſt der Zweck alles Erfaſſens der Form für das Erfaſſen.

Dieſer §. ſoll die wichtige Frage beantworten: Wozu das Erfaſſen der Form für das Erfaſſen? Was hat die ganze äſthetiſche Seite des Lebens für einen Zweck und zwar für ſich, nicht mit allen übrigen Arten geiſtiger Thätigkeit zugleich? Und er beantwortet ſie mit dem Satze: die Liebe, d. h. die innigſte Beziehung der Freiheit auf die Form des Univerſums will ſich ſelbſt erfaſſen. Wie iſt es alſo zu verſtehen, wenn die Liebe genannt wird die innigſte Beziehung der Freiheit auf die Form des Univerſums?

Wir haben oben in der Entwickelung des dritten §. (Seite 31.) gesagt, daß das Universum seine Individuen (geistige) entwickele zur Freiheit, durch welche sie sich selbst erhalten sollen im Gegensatz gegen das Können des Universums in der Erscheinung, und daß es dieselben wieder binde durch die Nothwendigkeit. Freiheit wurde damals in seiner weitesten, aber auch bestimmtesten, Bedeutung genommen, wo es bezeichnet die Ungehemmtheit des Daseins eines Individuums, in so fern dieses Dasein bedingt ist durch das Sein des Individuums. Eine freie Natur ist eine solche, welche die Bedingungen ihres Daseins in sich selbst trägt, und sie ist wirklich frei, wenn sie ihr Dasein aus sich bedingt; sie gehorcht aber der Nothwendigkeit, wenn ihr Dasein äußerlich bedingt wird, ohne daß die Bedingung zugleich mit in dem Individuum liegt. Aber freilich müssen die Bedingungen des Daseins eines freien Individuums, wenn es wirklich frei sein soll, liegen in dem Sein desselben, nicht etwa wieder in dem Dasein; denn dann würden sie liegen in dem Sein, nur in so fern das Ich ein bestimmt afficirtes ist, und also abhängt von dem Ich als einem bloß afficirten oder von dem bloßen Afficirtwerden, und sie würden alsdann sein entweder launenhafte Willkühr, oder Spiel zufälliger Ereignisse. Sie sollen liegen in dem Sein, welches immer dasselbe ist, das Ich gegen alles Afficirtwerden, als ein Identisches erkannt, und alle Aeußerungen der Freiheit sollen eben begründet sein in dem Ich, als dem freien, und dadurch beurkunden, daß dieses Ich ein Identisches, also immer dasselbe sei. So ist also die Freiheit eben nichts andres als das Sein im Können, die Selbstständigkeit, das Sichselbst-Können des Könnens des Universums im Individuum, aber freilich in so fern es ein Individuum ist, denn

im absoluten Können des Universums ist weder Freiheit noch Nothwendigkeit, oder vielmehr es ist beides zugleich; es ist höchste Freiheit, eben weil es höchste Nothwendigkeit ist, und umgekehrt. Die Freiheit ist eben nur bedingt durch das Können; ohne Können ist keine Freiheit möglich, und in dem absoluten Können ist eben das Sich-selbst-Können, das Sein, das Prinzip der Nothwendigkeit, weil das absolute Können nothwendig sich selbst können muß; so wie das Sich-selbst-Können aus sich das Prinzip aller Freiheit, ein Gegensatz, der sich aber erst innerhalb des absoluten Könnens ergiebt, da das absolute Können kein Nichtkönnen zum Gegensatz hat, und also beide Prinzipien, so fern sie in dem höchsten Können liegen, Eins sind, denn das absolute Können, eben als ein absolutes, ist immer nur ein Sich-selbst-Können.

Eben deshalb ist in jedem Können nur Freiheit, in so fern es sich selbst kann, aber nicht in so fern es nur sich selbst kann. In dem bloßen Sein ist keine Freiheit, es ist nur Freiheit in dem Können, in so fern es sich selbst aus sich kann, d. h. in so fern es will, und zwar in so fern es sich selbst kann für etwas, d. h. in so fern es ein bestimmtes Dasein will. Es muß aber immer ein bestimmtes Dasein wollen, wenn es sein eignes Dasein wollen soll, und zwar ein bestimmtes Dasein im Dasein des Universums oder ein bestimmtes Werden; es kann aber nur sein eignes Dasein bestimmen, indem es ein Dasein des Universums bestimmt, weil das Können eben nur ein Dasein hat durch ein bestimmtes Afficirtwerden des Ich. Es wird also das Bestreben des Könnens des Universums im Individuum sein, das Dasein des Universums so weit als möglich aus sich, aus seinem Sein zu bestimmen, d. h. sich im Gegensatze gegen das Können des Universums in

der Erscheinung überhaupt festzuhalten und zu behaupten. Nun kann es aber kein Dasein anders bestimmen, als dadurch, daß es die Form desselben bestimmt, denn das Dasein ist nur durch die Form. Es wird also nothwendig das Können im Individuum, in so fern es ein Können aus sich ist, gerichtet sein auf die Form. Aber die ursprünglich in dem Können liegende Freiheit muß erst frei werden; daher das Individuum zuerst all sein Bestimmen des Daseins des Universums nur richtet auf sein eignes Dasein; es kämpft mit der Welt um das Dasein. Seine Thätigkeit ist vor seinem Bewußtsein noch nicht auf die Form, sondern nur auf das Dasein gerichtet. Erst wenn dieser Kampf mehr und mehr ausgeglichen ist, tritt die Form, durch welche er eben ausgeglichen wurde, hervor und wird deutlicher erkannt, da sie vorher verdunkelt war von dem Dasein und Daseinwollen.

Je bestimmter und deutlicher die Form erfaßt wird, desto mehr Freiheit gewinnt das Individuum, denn je mehr erfaßt das Individuum sich selbst, sein eignes Ich, sein Sein im Verhältniß zu seinem Dasein, und natürlich sein Dasein in Verhältniß zum Dasein des Universums und zum Sein des Universums; nur in diesem klaren Erfassen erlangt es die Freiheit, also in dem klaren Erfassen aller Form und der höchsten Form, der Form des Universums als Einheit, sollte er diese letztere auch nur als Ahnung gelten lassen; denn sein eignes Sein, das Können des Universums in ihm, tritt nun allen möglichen Bestimmungen des Könnens des Universums mit Sicherheit entgegen, es wird selbst dadurch Eins mit der Form des Universums. Aber dies Einswerden ist nur dadurch bedingt, daß in dem Können, und zwar in jedem Können, liegt eine Beziehung auf die Form des Universums, als solches, als Einheit,

und zwar innerlich und innigſt begründet, ſo daß alſo kein Können ſein darf ohne dieſe Beziehung. Und ſo verhält es ſich wirklich; überall wo ſich ein Können zeigt, tritt dieſe Beziehung hervor. Die ganze lebloſe Natur, alſo das gekonnte Können des Univerſums, ſpricht ſie aus in allem ihren Bilden und Zerſtören; eben ſo der dunkle thieriſche Zuſtand des Lebenden in ſeinem Kampfe um das Daſein und bei der Fortpflanzung, nur gebunden durch das Daſein, oder, welches einerlei iſt, durch das Können des Univerſums in der Erſcheinung überhaupt; am beſtimmteſten aber tritt ſie hervor im Zuſtande der Freiheit, in dem ſie den Kampf der Freiheit und Nothwendigkeit ausgleicht und die Nothwendigkeit in Freiheit verwandelt, und dieſe Beziehung iſt eben nichts anderes als die Liebe. Sie iſt es, wodurch das Können nicht bloß ein Können in ſich iſt, ſondern auch ein Können aus ſich; ſie iſt das innerſte Leben alles Könnens, oder der Trieb deſſelben, wodurch es kann. Sie iſt es, wodurch alles Können gerichtet iſt auf die Form, und zwar deshalb, weil alles Daſein durch die Form iſt, und ſo iſt ſie erſt durch die Form auf das Daſein gerichtet. Dies ihr urſprüngliches Weſen.

Aber anders iſt freilich ihr Erſcheinen im Daſein. Weil nämlich das Können des Univerſums im Individuum zuerſt zum Bewußtſein gelangt durch das Afficirtwerden als ein Daſein, ſo muß es auch ganz entgegengeſetzt erſt auf das Daſein gerichtet werden, und ſo zum Bewußtſein der Form, und endlich zur höchſten Einheit, zur Form des Univerſums, gelangen. Es muß ſich alſo die Liebe erſt hindurch kämpfen durch alle Erſcheinungen, welche entſtehen durch das Gebundenſein vom Daſein, wo die Liebe nur erſcheint als dunkler Trieb, als Leben der Natur oder

des Universums überhaupt, bis sie endlich frei wird und selbstständig als freies Sein des Individuums; durch sie ist eben das Können im Individuum ein freies Können, und sie befreit eben das Können und erhebt es zur Freiheit, indem sie es richtet auf die Form des Universums, auf das höchste Sein, indem sie das volle lebendige Bewußtsein in demselben erzeugt, daß es selbst sei ein Können des Universums.

Die Nothwendigkeit des Erfassens für das Können des Universums im Individuum liegt aber eben darin, daß es nicht bloß ist ein Sich-selbst-Können in sich, sondern ein Sich-selbst-Können aus sich, also ein Sich-selbst-Können für etwas. Wäre es bloß ein Sich-selbst-Können in sich, so wäre kein Erfassen möglich, denn das Sein, oder das Können in sich, ist ein nothwendiges Können in sich, ihm ist also das Für ursprünglich gegeben, es ist im Können unmittelbar selbst, ist Eins mit demselben; das Erfassen aber deutet immer auf ein noch nicht Gegebenes, also auf ein Zugebendes, und eben dadurch, daß nun in dem absoluten Können nicht bloß das Sein, sondern auch die Anlage Für ist, dadurch ist es ein Können aus sich, und dadurch wird es sich selbst wieder ein Zugebendes. Das Können im Individuum muß eben deshalb sein Ich selbst erfassen, weil es sich unmittelbar nicht gegeben ist als ein Gegebenes, sondern ihm erst gegeben wird von ihm selbst mittelst des Könnens des Universums. Alles Können aus sich, alles Wollen und Handeln wird also nothwendig voraussetzen ein Für, also ein letztes Ziel, einen letzten Zweck; es giebt aber kein andres Letztes als das Erste, das absolute Können selbst. Es soll also das Können im Individuum durch sein ganzes Können eben wieder werden zum absolutersten Können, und zwar

dadurch, daß es ſich ſelbſt kann, alſo aus ſich ſelbſt durch die Freiheit, nicht durch die Nothwendigkeit. Es kann aber als Individuum nicht werden zum abſoluterſten Können. Soll es aber dennoch ſchon als Können des Individuums werden zum abſoluterſten Können, ſo kann dies nicht anders geſchehen als dadurch, daß das Können im Individuum ſich ſelbſt könne oder als Ich gegen das Afficirtwerden erfaſſe, nicht für ſich gleichſam ſelbſt als Erſtes, auch nicht das Können des Univerſums als Afficirendes (Erſcheinung, Daſein), als das Erſte; ſondern daß es ſich ſelbſt, ſein Ich ſetze in ein Erſtes, nämlich in das urſprüngliche, abſolute Können und zwar ſo, daß es ganz darin aufgehe, und von hier aus ſein ganzes Können beziehe auf das Daſein des Univerſums. Dieſes letztere Beziehen darf aber nicht fehlen, denn ſonſt würde jenes Aufgehen in dem erſten Können des Univerſums werden zu einem todten Sein.

In dieſem Akt des Könnens aber liegt die Religion; und iſt jenes Aufgehen als ſolches hier nur nachgewieſen, ſo kann ich es dahin geſtellt ſein laſſen, wie es möglich ſei, und wie es überhaupt möglich ſei, das abſoluterſte Können für ein ſolches Aufgehen überhaupt zu erfaſſen, da das Sein des Univerſums von der Verſtandesthätigkeit auf dem Wege des Werdens nur erfaßt werden kann durch die Ahnung. Genug, wir können eben in Beziehung auf dieſes Erfaſſen des Seins die Religion ſetzen als ein Aufgehen des Könnens des Individuums in dieſer Ahnung. Da aber der Grundtrieb und das innerſte Weſen, wie wir geſehen haben, die Liebe iſt, und dieſe alſo auch nur eben das Können beſtimmen kann zu jenem Aufgehen: ſo können wir ferner ſagen, das Weſen der Religion ſei das Aufgehen der Liebe in jener Ahnung. Da ferner die Liebe

ist die innigste Beziehung der Freiheit auf die Form des Universums: so können wir endlich setzen die Religion als das Aufgehen der Liebe in der Form des Universums.

Da aber dieses Aufgehen immer geschieht von Seiten eines Individuums: so wird eben jene Beziehung des ganzen Könnens desselben auf das Dasein nothwendig bleiben; sie wird eben deshalb auch das gesamte Erfassen als nothwendig voraussetzen nach allen Arten desselben, wie es im ersten §. entwickelt wurde. Da nun wieder in allem Erfassen die Form des Universums im Hintergrunde liegt, aber nur durch das besondere Erfassen *für etwas* ein Verschiedenes wird, zuletzt aber das Erfassen für das Erfassen die Form der Welt rein für sich giebt, und durch das Dazutreten des Willens in der Kunst die Vollendung des Erfassens für das Erfassen, (wenigstens der Möglichkeit nach) als unmittelbarer Berührung des Könnens im Individuum mit der Form des Universums: so wird dadurch entstehen ein reines Leben der Form des Universums (ein Kunstleben). Weil aber die Liebe, als innerste Beziehung der Freiheit auf die Form des Universums, nur zunächst auf diese gerichtet sein kann, und nur durch die mannigfaltigen Beziehungen des Daseins unter sich und auf das Gesamtdasein, worin nothwendig zugleich das Sein und das Können gegeben sein muß, aber nur in Beziehung auf das Dasein und für dasselbe, gleichsam abgelenkt wird auf ein mannigfaltiges Andere *für etwas*, (z. B. im Gebiete des moralischen Handelns): so wird auch die Liebe durch das Erfassen für das Erfassen, weil eben hier die Form des Universums rein für sich erfaßt wird, hier sich selbst erfassen rein für sich, und so wird eben das letzte Ziel alles Erfassens für das Erfassen, in so fern es von jedem andern Erfassen noch getrennt betrachtet werden

ſoll, als der ganzen äſthetiſchen Seite des Lebens der Individuen, das reine Sich-ſelbſt-Erfaſſen der Liebe ſein, während ſie in der Religion iſt ein Aufgehen in dem abſoluterſten Können. So iſt die äſthetiſche Seite des Lebens in und durch die Kunſt ſtreng ihrem innerſten Weſen nach geſchieden von der Religion durch dieſen Gegenſatz, der aber nothwendig bleibt, ſo lange das Können des Univerſums noch ſich ſelbſt kann in den Individuen; ſo lange es alſo ein Daſein und ein Werden giebt.

§. 8.

Alles Erfaſſen der Weltform für das Erfaſſen ſoll werden ein ſelbſtſtändiges Leben der Liebe, muß aber vorher erſt werden ein Leben der Kunſt.

Dieſer §. liegt ſchon im vorigen mitbegriffen, und kann deshalb als unmittelbare Folge nachgewieſen werden. Wenn das Können im Individuum durch ſein ganzes Können wieder werden ſoll zum abſoluterſten Können: ſo giebt dies einen Kreislauf, in welchem das Können des Univerſums im Individuum wieder zurückkehrt zum erſten urſprünglichen Können; das Aufgehen des Ich in dem abſoluterſten Können, wie wir es in der Religion erkannt, iſt das letzte Ziel dieſes Kreislaufes; aber die Entwickelung deſſelben geht aus von der erſten Erregung im Daſein, und durch den Kampf um das Daſein bis zum Erwachen des Bewußtſeins der Form, bis zum Vorwalten der Form und der Liebe. Dieſe Liebe aber kann entweder aufgehen in der Ahnung des Seins, oder ſie kann ſich ſelbſt erfaſſen, in dem ſie die Form rein für ſich erfaßt, und ſie ſoll eigentlich beides, denn nur ſo giebt ſie das ganze wahre, in ſich

vollendete Leben des Könnens des Universums als Universums in der Erscheinung; denn jetzt erst kann das Universum sich selbst nicht durch die Nothwendigkeit, sondern auch durch die Freiheit aller freien Individuen. Ich sagte in der Erscheinung, welches wohl zu beachten ist, denn vom absoluten Können außer der Erscheinung kann hier die Rede nicht sein. So lange das freie Sein sich offenbart als Können des Universums im Individuum, wird auch bei jenem Aufgehen des Individuums die Beziehung des ganzen Könnens desselben auf das Dasein nie fehlen dürfen. So bildet sich also ein natürlicher und nothwendiger Gegensatz zwischen dem Aufgehen des Könnens im Individuum (oder die Liebe) in dem absoluten Können, und zwischen dem Sich-selbst-Erfassen der Liebe. Durch das erste (das Aufgehen) lebt das absolute Können in dem freien Können der Individuen und das freie Können der Individuen im absoluten Können, durch das letztere (das Sich-selbst-Erfassen der Liebe) bildet sich das Können im Dasein aus zum Leben der Form, zum Kunstleben und zum selbstständigen Leben der Liebe im Dasein.

Glaubt nun ein einzelnes Individuum, indem es sein Ich ganz setzt in das absoluterste Können des Universums und darin aufgehen läßt, auch die genannte und als nothwendig erkannte Beziehung auf das Dasein aufheben zu müssen: so wollen wir wünschen, daß dies keine Täuschung und also keine Verkehrtheit sein möge, besonders aber wollen wir wünschen, daß eine solche Einseitigkeit des Lebens, denn die wäre es, weil sie nur bleibt in dem einen Gliede des Gegensatzes, nicht führe zum stolzen Sich-selbst-Erfassen, und daß sie dadurch jenen Gegensatz selbst lege in das eigene Ich des Individuums, d. h. daß die Liebe, die sich selbst erfassen soll durch die Form und in der

Form, ſich eben nur erfaſſe als das Ich im Individuum und zwar als ein Daſeiendes. Ferner, glaubt ein einzelnes Individuum, bei jenem Aufgehen in dem abſoluten Können, die Beziehung auf das Daſein bloß durch das Erfaſſen für die Welt, und nicht auch rein für das Erfaſſen geſtatten zu dürfen: ſo kann dies Folge ſein eines mehr praktiſchen, auf moraliſches Thun gerichteten Seins, bei Mangel an Sinn für das Erfaſſen rein für ſich, und wir wollen dann wünſchen, daß dieſe Einſeitigkeit, denn die bleibt es immer, weil die Beziehung auf das Univerſum das ganze Können in Anſpruch nimmt, nicht führe zur Verwerfung und Verdammung der Form, und daß ſie eben deswegen, und wegen des nothwendigen Haftens an den Bedingungen des einzelnen Daſeins, nicht zurückziehe zum bloßen Daſein (unter dem Namen der Nützlichkeit) und ſo eine Kluft befeſtige zwiſchen jenem Aufgehen und dem Leben in der Erſcheinung, wodurch das erſtere wieder nothwendig werden müßte zu einer äußern Form, oder höchſtens zu einer Selbſttäuſchung.

Eben ſo aber darf auch das Erfaſſen der Liebe nicht ſtatt finden ohne jenes Aufgehen in dem höchſten Können. Es würde dies aber ſtatt finden, wenn das Sich-ſelbſt Erfaſſen der Liebe in die Stelle jenes Aufgehens getreten wäre und alſo die Ahnung des Seins und das höchſte Können aufginge in dem Sich-ſelbſt-Erfaſſen der Liebe, und wenn ſo die äſthetiſche Seite des Lebens und die Kunſt wirklich zur Religion würde, wie bei den Griechen im Alterthum; oder wenn die Beziehung auf das abſolute Können des Univerſums ganz aufgehoben würde, wo denn die Form und Kunſt werden müßte Sache des bloßen Daſeins und des Luxus, oder, mit einem Worte, ein verderbliches Spiel der Frivolität.

So haben wir denn das höchste Ziel des Erfassens für das Erfassen erreicht und das ganze Wesen desselben in sich im Allgemeinen festgestellt. Daß die ästhetische Seite des Lebens der Menschheit zuletzt Veredlung der Menschheit und Förderung der Harmonie des Weltganzen zum höchsten und letzten Zweck habe, versteht sich von selbst, aber diesen letzten Zweck hat sie mit jeder Thätigkeit freier Individuen gemein, welche ihrer Bestimmung entspricht, nicht aber bloß als ästhetische Seite des Lebens; sie hat ihn gemein mit dem Wissen und Forschen in der Wahrheit und mit dem moralischen Thun zur Förderung des Guten. Eben deshalb aber kann er das nicht sein, wodurch sich die ästhetische Seite des geistigen Lebens der Menschheit von ihnen scheidet und wodurch das Wesen derselben bestimmt werden könnte, und wir glauben der Forderung einer solchen Bestimmung und Aussonderung vorläufig ein hinlängliches Genüge geleistet zu haben, um darauf den Plan einer Aesthetik zu gründen, durch dessen Ausführung alles Wesentliche im wissenschaftlichen Zusammenhange erörtert und alle vorkommenden Aufgaben gelöst werden können.

§. 9.

Die ganze Entwickelung des Erfassens der Form des Universums für sich bis zum vollen selbstständigen Leben der Kunst und der Liebe wird also in folgenden Momenten fortschreiten:

1) Sie wird sein zuerst nur das Erfassen der Weltform im engern Sinne, und zwar
   a) dem Werden nach, durch Verstandesthätigkeit — kritische Grundlage;
   b) dem Sein nach, durch die Ahnung — religiöse Seite.

2) Das Erfassen der Weltform tritt zusammen mit dem Willen und giebt die Kunst — und zwar

a) dem Werden nach — Entwickelung der Kunst von der Seite des Daseins aus,

b) dem Sein nach — Darstellung des innern Wesens und Lebens der gesamten Kunst.

3) Das Erfassen der Weltform wird erkannt als ein Leben der Kunst, und zwar

a) auf der Stelle des Werdens, wie es bereits geworden,

b) auf der Stelle des Seins, wie es in sich ist und also sein soll.

4) Das Erfassen der Weltform soll werden ein selbstständiges Leben der Liebe

a) dem Werden nach betrachtet — Kritik,

b) dem Sein nach — Geschmack und Bildung.

In den beiden ersten Hauptabschnitten entwickelt sich das Erfassen der Form des Universums für das Erfassen bis zur Vollendung desselben durch die Kunst, wie es von Einzelnen eines solchen Erfassens und Vollendens vorzugsweise fähigen ausgebildet wird; es geht also dieses Erfassen, obwohl es ein Eigenthum aller freier Individuen ist, in seiner Hauptrichtung zur Vollendung nur von Einzelnen aus, und so enthält diese Entwickelung eigentlich das Werden der Kunst und des vollendeten Erfassens für das Erfassen; die beiden letzten Hauptabschnitte umfassen

dagegen das Erfassen für das Erfassen, wie es zum wirklichen Leben Aller geworden ist, oder wenigstens sein soll, also das Leben dieses Erfassens oder das Sein desselben, und zwar als ein selbstständiges Leben der Kunst und als ein selbstständiges Leben der Liebe, welche beide umfassen das Leben der Form des Universums in allen freien Individuen. Es umfaßt also, wie aus diesen vorläufigen Andeutungen hervorgeht, der Plan das ganze Leben des Erfassens für das Erfassen vollständig; und es werden eben so auch alle Erscheinungen innerhalb desselben vollständig darin gegeben sein, als in einem abgeschlossnen, in sich abgerundeten, systematischen Ganzen.

Erſter Hauptabſchnitt.

Das Erfaſſen der Weltform im engern Sinne.

Erſte Abtheilung.

Das Erfaſſen der Weltform dem Werden nach durch Verſtandesthätigkeit.

§. 10.

Die Weltform im Werden tritt in Berührung mit dem Menſchengeiſte durch die Sinne: Geſicht, Gehör und Taſtſinn, als die einzigen, durch welche die Form erfaßt werden kann, und Anſchauung und Bilder möglich werden.

Schon zum erſten §., im Anfange der Erläuterung deſſelben, wurde geſagt, daß die Berührung zwiſchen Welt und Menſchen nur möglich ſei durch die Sinne. Da wir aber auch ſogleich erkannten, daß das Ich, bei ſeinem Afficirtwerden durch das Können des Univerſums, zuerſt ſich ſelbſt erfaſſen müſſe mit dem Afficirtwerden im Gefühl und dann gegen das Afficirtwerden: ſo fragen wir billig, ob dieſes verſchiedene Erfaſſen auch möglich wäre ohne beſondere Bedingung dafür in dem, was wir in der Berührung zwiſchen Welt und Menſchen als das Vermittelnde anerkannten. Da es uns hier nicht darum zu thun iſt,

eine Metaphyſik ſelbſt aufzuſtellen, und das geſamte Sein und Erſcheinen aus einem erſten Prinzip abzuleiten, ſondern nur das, was in dem Leben des Erfaſſens für das Erfaſſen, alſo in dem äſthetiſchen Leben der Menſchheit, abgeleitet werden muß, weil es ſich nicht unmittelbar ſelbſt ergiebt; ſo können wir auch einer weitern Ableitung dieſer Vermittelung zwiſchen Welt und Menſchengeiſt überhoben ſein, und wir können uns ohne weiteres gleich an die Erfahrung eines jeden wenden. Dieſe, wie ſie beſtimmt weiß, daß die Sinne die nothwendigen Vermittler zwiſchen Welt und Menſchen ſind, ſo weiß ſie es auch, daß die durch die Sinne entſtehende Berührung verſchiedenartig iſt, und ſie will dieſe Verſchiedenheit gewöhnlich beſtimmen durch die größere oder geringere Klarheit des Eindrucks; da ſie bei zweien dieſer Sinne nur im Stande iſt, eine Verſchiedenheit in der ganzen Folge der Eindrücke unter ſich wahrzunehmen, aber nicht Verſchiedenheit innerhalb eines jeden einzelnen Eindrucks, bei den drei übrigen aber gerade innerhalb eines jeden einzelnen Eindrucks eine Verſchiedenheit, ein Mannigfaltiges wahrnimmt, und von einem Mannigfaltigen afficirt wird, innerhalb welches der Verſtand Verhältniſſe beſtimmen kann.

Allein dieſe Verſchiedenheit der Sinne hängt ab von der Empfänglichkeit für das Erfaſſen der Form oder des bloßen Daſeins. Vermittelſt des Geruchs, Geſchmacks und Gefühls, wird der Menſch nur in den Stand geſetzt, in und mit dem Afficirtwerden ſich ſelbſt zu erfaſſen als ein afficirtes Ich; es wird alſo nur Berührung zwiſchen Welt und Menſchen dem Daſein nach vermittelt, und ſie geben daher nur die Empfindung des Angenehmen und Unangenehmen, der Luſt und Unluſt, und ich möchte ſie deshalb die Daſeinsſinne nennen.

Dagegen wird vermittelst des Gesichts, Gehörs und des Tastsinnes der Mensch nicht bloß in den Stand gesetzt sich dem Dasein nach zu erfassen, sondern es erfaßt, eben durch das Mannigfaltige innerhalb eines jeden Eindruckes, die Form unmittelbar, nicht mittelbar durch Reflexion, wie bei den Eindrücken dem Dasein nach, da er eben die Beziehung auf die Einheit nothwendig mit erfaßt, ohne welche kein Mannigfaltiges und kein Verhältniß des Mannigfaltigen möglich ist. Jeder Eindruck des Gesichts, Gehörs und des Tastsinnes, als ein Mannigfaltiges, in welchem die Beziehung auf die Einheit zugleich miterfaßt wird, ist also deshalb eben eine Anschauung, weil, wenn das Mannigfaltige, mit seiner Beziehung auf die Einheit, bestimmt erfaßt wird, die Berührung dem Dasein nach verschwindet; so wie also eben auch das Ich, weil es sich nicht mehr als ein afficirtes selbst erfaßt.

Weil aber die Beziehung auf die Einheit des Mannigfaltigen in dem Eindruck eben das Mannigfaltige des Eindrucks bestimmt als ein innerlich verschiedenes, der Eindruck selbst aber, als ein abgeschlossenes Einzelnes, im Erfassen nothwendig wieder in Beziehung steht auf ein Mannigfaltiges andrer Eindrücke, und so wieder auf eine Einheit, welche nun eben auch miterfaßt werden muß: so wird eben dadurch jeder einzelne Eindruck des Gesichts, Gehörs und des Tastsinnes ein für sich Abgeschlossenes der Anschauung, ein Bild, und es sind also nur eigentlich Bilder möglich durch die Formsinne: Gesicht, Gehör und den Tastsinn. Nur durch sie, aber auch bestimmt durch alle drei, entstehen Bilder, und ich spreche daher nicht bloß von Bildern und Anschauungen des Gesichts (Farbenbildern), sondern auch von Bildern und Anschauungen des Gehörs (Tonbildern) und des Tastsinnes.

§. 11.

Der Verstand erfaßt die Welt eben in den Bildern (oder in der Anschauung) mittelst jener drei Sinne, und zwar im Raum und in der Zeit.

Wenn erwiesen ist, wie wir doch bis jetzt erwiesen zu haben glauben, daß nur die Anschauung, d. h. nur das Erfassen der Welt, oder des Könnens des Universums überhaupt, getrennt vom Ich, Bilder gebe, und zwar als ein gegliedertes Ganzes von Bildern in Bildern und Bildern über Bildern, und daß eben diese Bilder dadurch Bilder sind, daß sie, als Mannigfaltige, immer erfaßt werden müssen mit der Beziehung auf die Einheit als abgeschlossen für sich: so ist auch erwiesen, daß darin die Form der Welt erfaßt werde, so weit sie vom Verstande erfaßt werden kann. Sind nun die Bilder nur möglich durch Vermittelung der Sinne: Gesicht, Gehör und Tastsinn, so wird es auch natürlich sein, daß nur durch sie, durch ihre Vermittelung nämlich, die Form der Welt erfaßt werde.

Wäre nicht das Erfassen eines Mannigfaltigen in sich, so wäre auch kein Erfassen der Form. Das Afficirtwerden des Ich im Universum würde nur erfolgen als ein Successives; denn das Ich könnte nur sich selbst erfassen als ein afficirtes. Aber deshalb, weil es eben nur sich selbst, das Eine, wenn auch jedesmal gleichsam als ein andres, erfaßt: so kann jedes Erfassen kein Mannigfaltiges in sich sein, sondern nur ein Mannigfaltiges als ein Successives. Aber auch dies wäre nicht möglich ohne die Grundanlage zum Simultanerfassen. Denn alles Successive ist nicht bloß ein Erfassen eines jeden einzelnen bestimmten

Afficirtwerdens nach dem Andern; durch ein solches Erfassen würde uns nie die Reihe des successiverfaßten Mannigfaltigen zum Bewußtsein kommen, weil jedes einzelne Erfassen für sich abgeschlossen wäre: sondern es ist zugleich ein Nebeneinander-Stellen, und nur durch das Simultane wird das Bewußtsein der Successivität möglich, so wie umgekehrt es kein Simultanes geben würde, ohne successives Erfassen. So wie aber die Nothwendigkeit des successiven Erfassens darin liegt, daß das Ich immer nur als Individuum entweder sich selbst, oder gegen sich, also immer in Beziehung auf sich selbst erfassen kann, daß es also alles Zu-Erfassende zu einem Individuum macht und als solches erfaßt: so liegt wieder darin, daß das Ich, als ein Identisches, sich selbst entgegensetzt jedem nächstvorigen Afficirtwerden und jedem nächstfolgenden, die Möglichkeit des simultanen Erfassens; denn ohne dies würde es nicht sich seiner selbst, als eines Identischen bewußt werden können. Es kann aber dieses Entgegensetzen fortsetzen über die Gränze alles Afficirtwerdens; sobald es einmal sich entgegensetzen konnte dem nächstfolgenden Afficirtwerden; es kann also das Ich dies Entgegensetzen ins Unendliche fortsetzen, weil das Ich eben ist das Können des Universums im Individuum, und zwar ein Können des Universums, das im Individuum sich selbst kann. Es kann also das Ich sich selbst entgegensetzen jedem beliebigen Afficirtwerden, und jedem möglichen, nicht bloß jedem wirklichen. Es kann also auch ganze Reihen des Afficirtwerdens bilden, in welchem es sich jedem einzelnen Afficirtwerden willkührlich und beliebig entgegensetzen kann, worin also eben, durch die Möglichkeit eines so stets willkührlich zu erneuernden Entgegensetzens gegen ein beliebiges Afficirtwerden, die Nothwendigkeit gegeben ist, daß

jedes Afficirende, als ein Bleibendes, in der ganzen Reihe gelte, also die Nothwendigkeit eines Zugleichseins.

Daß dieses Simultane oder Räumliche aber nicht ein empirisch entstandenes oder entstehendes sei, sondern daß es wirklich sei eine Grundlage und Form des Ich, geht schon aus der Art hervor, wie es abgeleitet werden konnte aus dem Entgegensetzen des Ich gegen das Afficirtwerden, und daß dieses Entgegensetzen fortgesetzt werden kann ins Unendliche über alles wirkliche Afficirtwerden hinaus, daß also dieses Entgegensetzen zwar erregt und hervorgerufen wird durch das Afficiren, nicht aber aus demselben entsteht; denn sonst müßte es mit dem Afficirtwerden selbst aufhören, welches aber nicht der Fall ist, wie die ganze Mathematik beweist.

Es ist aber die Grundlage des Simultanerfassens eben Form der Anschauung; sie ist Form, denn in ihr ist das Wesen aller Form, als eines Verhältnisses des Ich, als Seins im Individuum, zu dem Afficirtwerden; sie ist Form der Anschauung, denn eben durch sie wird nur die Anschauung möglich, weil es eben nur durch sie möglich wird, eine successive Reihe des Afficirtwerdens als ein Bleibendes vor dem Bewußtsein zu erfassen. Es giebt aber nur eine Form der Anschauung, nicht zwei (Raum und Zeit). Die Zeit ist nichts andres, als dieselbe Form der Anschauung, aber angewandt, um eine Reihe des Afficirtwerdens als ein successives ins Bewußtsein zu bringen, d. h. um das Afficirtwerden so zum Bewußtsein zu bringen, wie das Ich sich ihm in der unmittelbaren Berührung zwischen Welt und Menschen entgegensetzt. Zeit ist also nur eine beschränktere Anwendung der Form der Anschauung, Raum dagegen die umfassendere. Denn als Raum bringt sie nicht nur das Afficirtwerden zum Bewußtsein des Ich in

der Beziehung, wie sich das Ich demselben unmittelbar entgegengesetzt hat als einem Mannigfaltigen im unmittelbaren Erfassen, und wie sich dieses Mannigfaltige als ein solches wieder unmittelbar bezieht auf das Ich.

Das giebt aber eben die drei Dimensionen des Raumes. Indem nämlich das Afficirtwerden erfaßt wird, nur wie in der Berührung zwischen Welt und Menschen das Ich sich jedem Afficirtwerden entgegensetzt, aber wohl gemerkt in der Anschauung und nur in Beziehung auf dieselbe, so daß das Ich gleichsam daraus verschwindet, und nicht unmittelbar miterfaßt wird, so entsteht die Länge (Linie); wird das Ich dagegen unmittelbar miterfaßt, so erscheint ein solches Erfassen bestimmt als Zeit; indem aber das Afficirtwerden erfaßt wird nur in so fern es als ein Mannigfaltiges unter sich in Beziehung steht, völlig entgegengesetzt, als Mannigfaltiges, dem Ich, wird es erfaßt als ein Mannigfaltiges, das nur als solches unter sich bedingt ist, und in welchem jedes einzelne Afficiren als ein Bleibendes gleichen Rang gegen das erfassende Ich hat: so ist es Breite, (Fläche); die das Mannigfaltige bestimmende Beziehung auf das Ich ist überall dieselbe, sie hält es gleichsam von dem Ich überall gleich weit entfernt. Endlich indem aber die Fläche, oder das nur mit der Beziehung unter sich gegen das Ich als ein Bleibendes erfaßte Mannigfaltige, wieder als ein solches, als Fläche, nicht als ein bloßes unmittelbarerstes Afficirtwerden, erfaßt wird in Beziehung auf das erfassende Ich, entsteht die dritte Dimension, die Dicke. Dabei ist noch zu bemerken, daß nie zwei oder alle drei Dimensionen von jedem der drei Formsinne auf einmal wirklich angeschaut werden, sondern jede nur immer von einem Sinne. Die Länge also nur vom Gehör, die Breite oder Fläche nur

vom Geſicht, die körperliche Dimenſion, die Dicke, nur vom Taſtſinn. Wenn man glaubt in der Anſchauung des eines Sinnes auch die Anſchauung der übrigen Dimenſionen zu haben: ſo iſt dies eine Täuſchung; ſie werden unbewußt durch die Reflexion und zwar durch die reflectirte Anſchauung übertragen. Das Gehör iſt alſo der wirkliche Längenſein und der Ton die Länge. Daher verhalten ſich die Schälle auch völlig wie die Linien. Ein ausgehaltner gleicher Ton verhält ſich wie eine grade Linie; ein Ton, der ſich nach und nach ändert und unmerklich in einen andern übergeht, wie eine Curve; ein plötzlich aus dem einen in einen andern übergehender, aber jedesmal einige Zeit ſich gleich bleibender Ton, wie eine gebrochene Linie, und ein bloßes Geräuſch, ein klangloſer Schall, wie eine regellos gemiſchte Linie. In den Anſchauungen des Flächenſinnes thut das Licht nichts, als daß es vermittelſt der Farben die Flächen anders modificirt. Daß aber die Erfahrungen des Taſtſinnes nur ſelten unmittelbar die Anſchauungen des Geſichts unterſtützen dürfen, liegt in einem merkwürdigen Verhalten des Lichts und der Farben, in dem nämlich das gebrochne Licht ſowohl, als das ganz zurückgeworfene und das fehlende, dazu dienen, die Fläche zu modificiren, und alſo als Farben zu erſcheinen, und zwar erſt als bedingt durch die Fläche (Lokalfarben), daß aber außerdem noch das Licht die Fläche modificirt unabhängig von der Fläche, und zwar nur durch ſein Daſein und ſein Fehlen (alſo Licht und Schatten), daß dieſe Modificationen aber als bedingt durch den einfachen Gegenſatz, trotz dem, daß ſie dem Auge als Farben erſcheinen, doch leicht in ihrer Unabhängigkeit von der Fläche erkannt werden, und wenn einmal die Erfahrung des Taſtſinnes ſie erkannt hat als bedingt durch die körperliche Dimenſion,

ja nicht um eine Erkenntniß, um die Construction einer Thatsache, sondern um die Erhebung in die Sphäre der Idee.

Auch in Sachen der religiösen Ueberzeugung muß man sich vor Verwechslungen hüten. Es ist nicht gleichgültig, ob man sich zu einer Religion bekennt, weil man sie für wahr hält, oder weil sie Sitte, patriotische Pflicht, ein edles Gefühl, Bedürfniß des Gemüthes ist oder dergleichen.

Die Kunst hat Nichts mit alle dem zu thun. Sie ist weder Religion noch Moral, weder Sitte noch Gefühl, weder Wissen, noch ist irgendwo ein Lust- und Nutzzweck mit ihr verbunden. Sie ist Kunst um ihrer selbst willen. Sie ist Kunst, weil sie Kunst ist. Sie ist es als die göttliche Offenbarung für sich, als die Offenbarung, die nur sich selbst bedarf, die nur sich selbst genügt.

Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, daß die Kunst einen Zweck habe außer sich.

Es ist ein Irrthum, wenn man annimm

3) Bei dem Ton ist dies um so mehr der Fall, da das Afficiren so unmittelbar auf einander folgt, daß das Ich sich nicht wirklich jedem einzelnen Afficirtwerden mit bestimmtem Bewußtsein entgegensetzen kann, sondern daß der einzelne Moment des Erfassens sich nur immer entgegensetzt vielen Momenten des Afficirtwerdens als eines einzigen, oder vielmehr daß das Ich sich eines solchen Entgegensetzens nur deutlich bewußt werden kann, und daß also nothwendig immer ein Mannigfaltiges erfaßt und ein Bild (mit dem Gehör) angeschaut wird.

§. 12.

Die Form der Welt kann als verschieden erfaßt werden durch das Verhältniß der Einheit zum Werden in Beziehung auf die Form der Anschauung, und zwar so, daß die Verschiedenheit erfaßt wird entweder nur als durch Raum und Zeit bedingt, oder auch als bedingt zugleich durch das Verhältniß der Einheit zur Vielheit in sich.

Da in der Anschauung immer die Form erfaßt wird, und Form das Verhältniß des Seins (der Einheit) zum Mannigfaltigen (im Dasein) ist: so wird nothwendig nur Form erfaßt werden können, wenn in und mit dem Mannigfaltigen zugleich Einheit erfaßt wird, welches aber schon deshalb nothwendig erfolgt, weil sonst kein Mannigfaltiges erfaßt werden kann. Dieses Erfassen des Mannigfaltigen in Beziehung auf die Einheit ist aber ein zwiefaches; nämlich: einmal wird erfaßt das Mannigfaltige nur als Mannigfaltiges, worin die Einheit miterfaßt wird, nur in so fern dadurch eben das Erfaßte ein Mannigfaltiges ist (d. h. die Einheit wird nicht eigentlich selbst

angeschaut als Einheit, sondern sie bleibt, indem sie freilich zugleich vorhanden ist, doch nur eigentlich zu erfassen für die Reflexion, wird aber nicht unmittelbar angeschaut), und zweitens: die Einheit wird in und mit dem Mannigfaltigen zugleich angeschaut als Einheit, in welchem letztern Erfassen sich die Einheit zuerst zu erkennen giebt als ein Ausgleichendes in Beziehung auf das Dasein, d. h. das Afficirtwerden in seiner Folge, wird als ein das erfassende Ich Hemmendes und Beschränkendes eben gemildert, und das Hemmen und Beschränken selbst für das Erfassen, indem es sich selbst darin nothwendig wechselseitig beschränkt, verdunkelt und so mehr zu einem Erregenden. Doch das ist und bleibt immer nur unmittelbare Beziehung auf das Dasein des Ich und gehört in den bereits oft genannten Kampf um das Dasein. Das Gegentheil jenes Ausgleichens wird natürlich statt finden müssen, wenn das Mannigfaltige eben nur erfaßt werden kann als Mannigfaltiges im strengsten Sinne.

Nun wissen wir aber, daß mittelst der Anschauung die Welt erfaßt wird als ein gegliedertes Ganzes von Bildern (also als Bilder in Bildern und Bilder über Bildern); wir wissen auch ferner, daß jedes Bild eben dadurch ein Bild, d. h. ein abgeschlossenes Erfassen der Form ist, weil darin wirklich die Einheit erfaßt wird in dem Mannigfaltigen; aber auch zugleich, weil es sich durch die Einheit darin wieder nach einer andern Seite bezieht auf eine höhere Einheit, und durch die Mannigfaltigkeit wieder als höhere Einheit auf eine niedere; es wird also hierin schon die Hindeutung liegen auf die höchste und letzte Einheit, also auf die Form des Universums. Es ist also in jedem Bilde diese Hindeutung auf die Form des Universums, aber die Form des Universums kann nie ganz darin sein;

dieſe Form könnte nur angeſchaut werden ſelbſt als das Ganze, wie es iſt, wenn das Univerſum ſelbſt angeſchaut werden könnte, wie es iſt, denn nur dann ließe ſich das Verhältniß der höchſten Einheit (die nur durch die Ahnung erreicht werden kann) zur unendlichen Vielheit des geſamten Daſeins erfaſſen in ſeiner völligen Wahrheit. Es würde aber in ſeiner Wahrheit nur erfaßt werden, wenn es erfaßt würde, in ſo fern dadurch das Univerſum eben Univerſum iſt, d. h. ein vollkommen in ſich ohne allen Gegenſatz abgeſchloſſenes Ganzes, eine vollkommene Einheit, in der nichts mehr iſt, was auf ein Entgegenſetztes außer der Einheit hindeutet und nur durch dieſen Gegenſatz bedingt war.

Da nun in jeder wirklichen Anſchauung das Bild, als Erfaſſen der Form, immer doch eine Andeutung der Form des Univerſums enthält; da ferner in jedem Bilde, weil eben das Bild nicht das Univerſum ſelbſt iſt, irgend ein Verhältniß des Seins zum Daſein, der Einheit zur Vielheit iſt: ſo wird auch in allen Bildern überhaupt dieſes Verhältniß ein Mannigfaltiges, d. h. ein Verſchiedenartiges ſein, in Beziehung auf das höchſte Verhältniß des Seins zum Daſein, alſo auf die Form des Univerſums, oder es wird jene Andeutung deutlicher oder beſtimmter hervortreten, oder ſie wird verdunkelt erſcheinen können; ſo daß man in dieſer Hinſicht wohl ſagen darf, es werde in jedem Bilde der Anſchauung mehr oder minder die Form des Univerſums angeſchaut. Es kann aber in dem Bilde die Form des Univerſums nur beſtimmter erfaßt werden, in ſo fern darin die Form oder das Verhältniß der Einheit zur Vielheit ein möglichſt in ſich geſchloſſenes Ganzes iſt, oder wenn in dem Bilde ſo wenig als möglich ein Ungleiches iſt, das nicht aus der Einheit des Bildes ſelbſt gedeutet werden könnte, oder, wenn ein Ungleiches darin

iſt, welches nicht aus der Einheit des Bildes ſelbſt gedeutet werden kann, und alſo ſein Entgegengeſetztes außer demſelben hat, doch mit dieſem Entgegengeſetzten ſogleich beſtimmt bezogen werden kann auf eine höhere Einheit und ſo fort, ſo daß keine Störung des Verſtehens der Form eintreten kann, welches doch der Fall wäre wenn z. B. in einem Bilde ein Ungleiches wäre, deſſen Entgegengeſetztes in keiner Anſchauung läge und für welches alſo auch die höhere Einheit ſich gar nicht finden ließe.

Daß aber dieſe Verſchiedenartigkeit des Erfaſſens der Form des Univerſums im Bilde nur bedingt ſein kann dadurch, daß die Form nur erfaßt wird von dem Ich als Individuum, darf ich hier nicht erſt wiederholen; dagegen verdient etwas andres, ebenfalls in dem Ich bedingtes, beſonders herausgehoben zu werden, weil es eine zweite Verſchiedenheit in dem Erfaſſen der Form des Univerſums erzeugt, nämlich die Beziehung auf Raum und Zeit oder auf die Form der Anſchauung.

Weil nämlich die Form der Anſchauung eben Form des Erfaſſens iſt im Ich, als einem Individuum, wie wir im vorigen §. ſahen, ſo iſt dieſe Form der Anſchauung eine beſchränkte; denn obgleich das Ich, als Können des Univerſums im Individuum, mittelſt der Verſtandesthätigkeit das Entgegenſetzen ins Unendliche fortſetzen kann: ſo muß es doch eben ſein Ich jedesmal dem Afficirtwerden beſonders entgegenſetzen, eben weil es immer ſich ſelbſt können muß als Individuum; dadurch iſt es aber nothwendig gebunden an ein erſtes urſprünglich ſucceſſives Erfaſſen in der Zeit, ohne welches überhaupt kein Erfaſſen der Welt möglich wäre.

Es muß alſo bei jedem Afficirtwerden nothwendig ſich ſelbſt ſetzen als Individuum, ſo alſo ſich ſelbſt als

Individuum anerkennen, und in jedem Moment des Erfassens beschränken. Dagegen ist das Zu-Erfassende das ganze Können des Universums überhaupt. Da aber das Ich, weil es nur als Individuum erfassen kann, auch das Zu-Erfassende nur als ein Individuum erfaßt, wogegen immer die Möglichkeit bleibt, dieses Erfassen ins Unendliche fortzusetzen, dadurch aber wieder ein Gegensatz statt findet zwischen dem Erfaßtwerden des Könnens des Universums, als eines jedesmaligen Individuums, und als eines Ganzen, d. h. als eines Einzigen, so wird also nothwendig im Erfassen eine Beziehung zwischen beiden statt finden, die eben, da nur in der Form der Anschauung erfaßt werden kann, ein verschiedenes Verhältniß des Erfassens zur Form der Anschauung geben wird.

So bekommen wir also zweierlei Arten von Verschiedenheiten im Erfassen der Form durch Verstandesthätigkeit, nämlich eine Art von Verschiedenheit, welche bedingt ist durch das Verhältniß des Erfassens zur Form der Anschauung, und eine andre, welche, weil es darauf ankommt, ob die Form des Universums deutlicher und bestimmter oder nicht zuerfassen sei, also durch ein inneres Verhältniß des Seins zum Dasein bedingt erscheint.

§. 13.

Wird durch den Verstand die Form der Welt für das Erfassen so erfaßt, daß sie in der Anschauungsform (Raum und Zeit) aufgeht: so giebt dieses Erfassen das Schöne; zeigt sich beim Erfassen für das Erfassen gleichsam das Bestreben der Weltform über die Form der Anschauung hinauszugehen: so wird sie erfaßt als das Große,

und endlich wird sie so erfaßt, daß in diesem Erfassen nur Andeutungen sind von der Form des Universums, als eines jenseit Raum und Zeit liegenden: so entsteht das Erhabene.

Wir haben im vorigen §. von der Verschiedenheit des Erfassens der Weltform überhaupt gesprochen, ohne noch besonders Rücksicht auf das ästhetische Erfassen zu nehmen, welches ist ein Erfassen bloß für das Erfassen: wir konnten also auch durch jene Sonderung noch zu keinen ästhetischen Bestimmungen gelangen. Jetzt erst, wenn wir die Verschiedenheit des Erfassens, bedingt entweder durch die Beziehung auf Raum und Zeit oder durch ein (wenigstens scheinbar) Inneres im Verhältniß zwischen Sein und Dasein, bloß gelten lassen als eine ästhetische, werden solche Bestimmungen möglich sein, und zwar wird die Beziehung auf die Anschauungsform vorangehen müssen, weil ohne Anschauungsform keine Anschauung möglich, und weil auch durch sie die von dem Verhältniß des Seins zum Dasein abhängenden negativen Bestimmungen ihrem Wesen nach mittelst der Beziehung auf die Form der Anschauung am schärfsten ausgeprägt werden. Vorausgesetzt wird natürlich, daß alles ankomme auf das möglichst bestimmte Erscheinen der Form des Universums in dem Bilde der Anschauung; die Beziehung auf die Anschauungsform stellt uns ein solches Bild aber dar als schön, groß und erhaben.

Wir wissen aus dem Vorigen, daß alles Berühren zwischen Welt und Menschen ist zuerst und ursprünglich ein successives Afficirtwerden; daß dieses aber nur zur Anschauung werden kann durch das Simultane (durch die Anschauungsform) in dem die Folge des Afficirtwerdens,

als ein Nebeneinander aufgefaßt werden muß, (s. Seite 69. ff.) Dies geschieht aber nur dadurch, daß das Ich sich selbst entgegensetzen kann jedem möglichen Afficirtwerden, und daß es dadurch festhalten kann jedes unmittelbare Afficirtwerden gegen die folgenden. Da diese Anschauungsform aber eben begründet liegt in der Einheit des Ich, als eines Individuums, in so fern es ist ein erfassendes, so wird sie auch eben so ihre Schranken haben, d. h. es wird das Ich im Individuum zwar, weil es doch Können des Universums ist, sich jedem Afficirtwerden ins Unendliche entgegensetzen können, aber vermöge der Beschränktheit der Anschauungsform wird es nicht eben so jenes Festhalten des vorigen Afficirtwerdens gegen alle folgenden ins Unendliche fortsetzen können. Es wird also dieses Nebeneinanderstellen und Festhalten im Sich-Entgegensetzen des Ich gegen das Afficirtwerden einen bestimmten Umfang haben, den das Ich nicht ohne Anstrengung, und doch nur bis auf einen gewissen Punkt erweitern, über welchen es aber, trotz aller Anstrengung, nicht hinaus kann.

Liegt nun ein Bild, welches dem Verhältniß des Seins zum Dasein oder der Einheit zur Vielheit nach, und in so fern es dadurch ein geschlossenes Ganzes bildet, also in so fern darin die Form des Universums erfaßt wird (s. Seite 75.) ganz in diesem Umfange der Anschauungsform, so daß alles Mannigfaltige in seinen Gegensätzen noch innerhalb dieses Umfanges aus der Einheit verstanden werden kann, (in so fern es nämlich erfaßt wird für das Erfassen, also die Form rein für sich): so ist in dem Bilde das Schöne, und wir haben die Form des Universums erfaßt, als das Schöne, und können also sagen: Das Schöne sei nichts andres als eben die Form des Universums, in so fern sie bei

dem Erfassen für das Erfassen völlig aufgeht in der Form der Anschauung (Raum und Zeit).

Liegt aber das Bild nicht ganz unmittelbar in der Form der Anschauung, daß es darin aufgeht, d. h. wird die Reihe des Afficirtwerdens größer, als daß das successive Erfassen zugleich zu einem Nebeneinander, zu einem Simultanen werden kann, um das Bild abzuschließen und die Form des Universums darin zu erfassen; muß also, um endlich dies zu erreichen, das Bild, welches wirklich in der Form der Anschauung liegt, zwar abgeschlossen werden, aber nur als Theil in Beziehung auf eine außer demselben liegende Einheit, welche, und also auch die Form des Universums, nur erkannt werden kann durch ein mehrmaliges Erfassen von Bildern, die zwar wieder in dem Umfange der Anschauungsform liegen, aber nur eben wieder als Theile und Glieder im Gegensatze gegen die früher erfaßten, mit diesen als ein Simultanes vermittelst der reflectirten Anschauung erfaßt werden müssen: so wird die Form des Universums erfaßt als das Große; denn es offenbart sich darin gleichsam das Bestreben der Form des Universums, über die Form der Anschauung hinauszugehen. Das Große ist also im ästhetischen Sinne, wo es nicht, wie im gewöhnlichen Sinne, bloß dem Kleinen gegenübersteht, und also ein bloß relatives wird, sondern als ein specifisch dem Schönen gegenüberstehendes gilt, die Form des Universums, in so fern im Erfassen für das Erfassen sie nicht mehr in der Form der Anschauung aufgeht. Jedes einzelne Bild, welches nur als Glied eines außer der Anschauungsform liegenden Ganzen und in Beziehung auf eine höhere Ein-

heit erfaßt werden kann, wird dadurch ein großartiges Glied, und das Verhältniß derselben im Ganzen wird ein großartiges Verhältniß genannt.

Erweitert sich aber die Form im Bilde so, daß sie selbst durch fortgesetztes Erfassen und Abschließen der Bilder, als Theile eines umfassendern Ganzen in Beziehung auf eine höhere Einheit, nicht unmittelbar in der Anschauung ganz erfaßt werden kann, daß also das, wodurch eben die Anschauungen zu Bildern werden, durchaus nicht mehr mit der Form der Anschauung erreicht werden kann: so liegt die Form des Universums gar nicht mehr in der Anschauung, sondern jenseit derselben; die höchste Einheit kann nicht mehr unmittelbar angeschaut werden, sie liegt nur in der Ahnung und kann auch nur geahnet werden. So ergiebt sich das Erhabne, und dies ist wieder nichts anders, als die Form des Universums, in so fern sie beim Erfassen für das Erfassen nicht mehr in dem Bilde unmittelbar angeschaut, sondern nur vermöge der Andeutungen geahnet wird. Das Bild mit der Form des Universums hat sich gleichsam über das Universum selbst erweitert; die verkleinernden Spiegel sind dem erfassenden Menschengeiste plötzlich entnommen; er soll die Form jetzt in dem Spiegel des unermeßlichen Meeres schauen, aber er sieht nichts als eben nur das Unermeßliche.

§. 14.

Auf ein inneres Verhältniß der Einheit zum Mannigfaltigen in der Form, deutet die Unmöglichkeit, die Form als Form des Universums für sich zu erfassen, und giebt so, der Schönheit gegen-

über, das Häßliche, dem Großen gegenüber das Schreckliche, und dem Erhabnen gegenüber das Furchtbare.

Wenn bei dem Erhabnen die Form des Universums nicht mehr in der Form der Anschauung liegt, und also die höchste Einheit nur geahnet werden kann: so wird damit die Form des Universums doch immer anerkannt und also auch erfaßt, wenn auch nicht unmittelbar in der Anschauung, und zwar wird sie schon als Ahnung erfaßt, weil diese Ahnung selbst nothwendig gegeben ist. Denkt man sich aber, daß in dem Mannigfaltigen irgend eines Bildes ein Einzelnes vorkäme, das mit keinem andern, irgend angeschauten, einen Gegensatz bildete im Erfassen für das Erfassen, durch welchen die höhere Einheit nur gegeben sein könnte: so entsteht die Unmöglichkeit, die Form für sich oder für das Erfassen selbst zu erfassen. Denn wenn auch die Form für ein Andres erfaßt werden kann, so wird doch das Erfassen derselben für das Erfassen unmöglich, weil dies nothwendig voraussetzt ein reines Erfassen der Form im Bilde und in der Anschauung, d. h. daß wenigstens die Einheit wirklich, wenn auch nur durch Andeutung, im Bilde durchweg gegeben sei.

So ist in der Natur eine Mißgeburt ein Bild, in welchem die Anschauung der Form des Universums unmöglich ist; die Form kann hier nie wirklich erfaßt werden für das Erfassen, auch selbst nicht in der Ahnung; sie erscheint also in dieser Hinsicht als ein wirklich vom Universum selbst ausgeschlossenes, in so fern die Form des Universums darin nicht erfaßt werden kann, d. h. sie erscheint als Störung der Form des Universums. Ist eine solche Störung der Form nicht bloß der Art, daß nur im Erfassen

für das Erfassen die Einheit gänzlich vermißt werden muß, sondern auch in jedem andern Erfassen, so deutet dies auf den höchsten Grad der Störung der Form, und eine solche Erscheinung kann daher auch nicht mit und im Universum bestehen, denn die Störung muß dann nothwendig zur Zerstörung werden, weil eine solche Störung auf einen innern Widerspruch deutet, der das Dasein selbst aufhebt, welches nicht der Fall ist, wenn die Störung bloß fällt in das Erfassen für das Erfassen. Z. B. der Neger kann sehr gut leben und bestehen, trotz mancher Störungen in der Form bloß für das Erfassen.

Ist nun einmal die Möglichkeit eines solchen Widerspruchs vorhanden, und sie ist es wirklich, — wir können und müssen uns hier auf die Erfahrung berufen, weil die philosophische Deduction einer solchen Möglichkeit außer dem Gebiet unsrer gegenwärtigen Betrachtung liegt —: so ist auch diese Möglichkeit als ein Unendlich-Mannigfaltiges gegeben, indem das Verhältniß des Seins zum Dasein, der Einheit zur Vielheit, eben weil es Verhältniß zur Vielheit ist, selbst ein Unendlich-Mannigfaltiges sein muß, also die Störung der Form gleichfalls als Gegensatz der Form. Denn es ist nicht denkbar, daß zwischen dem vollkommensten, das Dasein selbst zerstörenden Widerspruch und zwischen der Form des Universums und ihrer höchsten Geschlossenheit nichts sein sollte. Es wird also, so wie die Form des Universums selbst giebt ein Unendlich-Mannigfaltiges ihres Erscheinens zum Erfassen für das Erfassen, auch jene Störung von dem Punkte an, wo sie alle Form und selbst das Dasein aufhebt, auch ein Mannigfaltiges geben in Beziehung auf das Erfassen für das Erfassen. Da aber kein Erfassen ohne die Form der Anschauung möglich ist: so wird sich auch jene Störung,

oder die Unmöglichkeit, die Form rein für sich zu erfassen, in Beziehung auf die Form der Anschauung als ein Verschiedenes ergeben. Wenn also in einem Bilde, das ganz in der Form der Anschauung liegt, so daß es, als ein in sich geschlossenes, aus sich verstanden werden könnte und sollte, etwas ist, wofür in keinem Gegensatz die Einheit, also die Hindeutung auf die Form des Universums erfaßt werden kann: so steht es dem Schönen gegenüber als das Häßliche. Findet sich aber in einem Bilde, das nicht unmittelbar in der Form der Anschauung aufgeht, eine solche Unmöglichkeit die Form des Universums unmittelbar darin aufzufassen, so entsteht das dem Großen entsprechende Gegentheil das Schreckliche; liegt endlich diese Unmöglichkeit in einem Bilde dessen Einheit nur die Ahnung erreichen kann, so wird darin erfaßt das Furchtbare.

Indem wir bei dem Häßlichen ausgingen von dem völligen, die Zerstörung des Daseins bedingenden Widerspruch in der Form, sobald sie sich in einem Bilde als Mißgeburt zeigt, werden wir auch berechtigt sein, jede Zerstörung für häßlich zu erklären, in so fern sie in dem Umfange der Anschauungsform liegt, so wie sie schrecklich sein muß, wenn sie im Gebiete des Großen erscheint, und furchtbar im Gebiete des Erhabnen. Ein zerstörter Organismus, noch in seiner Zerstörung erscheinend, d. h. wirklich als Gegentheil einer bestimmten Form, z. B. eine zerstörte Pflanze oder Thier, ist häßlich, so lange er in der Zerstörung begriffen ist, so lange also noch die Form nachgewiesen werden kann, welche da sein sollte, denn durch die Möglichkeit dieser Nachweisung erscheint eben die Vernichtung der Einheit und die Unmöglichkeit die Form des Universums zu erfassen; sobald aber der Körper völlig zerstört

iſt, hört der Eindruck des Häßlichen auf, denn es iſt alsdann jene Nachweiſung gehoben, und die Beziehung auf ein beſtimmtes Erſcheinen der Einheit hat aufgehört, und wenn auch noch kein wirkliches Wiedererſcheinen der Form des Univerſums eintritt, ſo iſt doch wieder die Möglichkeit eines ſolchen Hervortretens ungeſtört vorhanden, und die zerſtörten Reſte ſind nun dem Erfaſſenden in Beziehung auf das bloße Erfaſſen für ſich gleichgültig. Daß Reſte der Zerſtörung, Ruinen, vermoderte Baumſtämme und dergleichen doch als ſchön gelten, geſchieht nur in ſo fern ſie auf ein ganz andres Gebiet des Erfaſſens, z. B. auf das Sittliche des Werdens bezogen, und ſo wieder für das Erfaſſen erfaßt werden, und dies gehört jetzt nicht hieher.

Schrecklich nennen wir eine Zerſtörung, wenn in dem Bilde die Form des Univerſums nicht ganz in dem unmittelbaren Umfange der Anſchauungsform lag. Das Gemüth erſchrickt bei dem Anblick einer vielumfaſſenden Zertrümmerung, wo es kurz vorher noch die Form des Univerſums mit Anſtrengung erreichen konnte. Denn da der Menſch vorher die Form des Univerſums nur theilweiſe umfaſſen konnte, ſo iſt ſie ihm jetzt plötzlich entrückt. Er iſt wie in einem Labyrinthe befangen. Er kann ſein Ich dem Ganzen nicht mehr entgegenſetzen, wie dem Bloß-Häßlichen, von dem er ſich abwenden kann, um ein andres Bild zu erfaſſen, und doch kann er in dem, was er nicht abſchließen und einem andern entgegenſetzen kann, auch nicht mehr die Form des Univerſums erfaſſen. Bei der Zerſtörung des Schönen zerbrach gleichſam nur der Spiegel, in welchem die Form des Univerſums erſchien; er ergreift dafür einen andern, aber in dem Großen überwältigt die Zerſtörung ihn mit, denn er verliert die Gewalt darüber, und ſie iſt ihm eine Zerſtörung des Univerſums ſelbſt.

Man erklärt das Schreckliche gewöhnlich durch das Plötzliche, aber man erklärt dann auch nur das plötzliche Schrecken.

Das Wesen des Schrecklichen und des Schreckens überhaupt liegt eigentlich darin, daß im Afficirtwerden das Ich sich dem jedesmaligen Afficirtwerden nicht als einem Ganzen entgegensetzen, und so das Afficirtwerden, sei es stark oder schwach hemmend, nicht bestimmt umfassen kann; es kommt also hier nicht auf die Intensität des Afficirtwerdens, sondern auf den Umfang desselben an. Weil nämlich das Ich das Können des Universums selbst nur als ein Individuum erfassen kann: so soll es unmittelbar gleichsam das Können des Universums überhaupt erfassen. Es ist also das Schrecken nichts anders, als ein Mißverhältniß zwischen dem Umfange des Afficirtwerdens und dem Können im Individuum beim Erfassen, ein unmittelbares Afficirtwerden des Ich von zu großem Umfange und ein Erliegen dagegen. Es wird also auch überhaupt alles dasjenige ein Schreckliches sein, was geeignet ist oder sich in dem Verhältniß befindet, daß ein Individuum von natürlich gesundem Erfassungsvermögen im Erfassen dem Afficirtwerden durch dasselbe des Umfangs wegen erliege. So würde also das Große an sich schon ein Schreckliches sein können, weil es eben dadurch, daß es in dem Erfassen über Raum und Zeit hinausstrebt, auch schon in sich einen zu großen Umfang hat für das Erfassen des Individuums, wenn darin zugleich die Möglichkeit wäre eines unmittelbaren Afficirens des Ich, dem das Ich unterliegen müßte; und allerdings hat es auch gewöhnlich die Wirkung eines Schrecklichen beim ersten Erblicken, bevor die Einheit und also die Form erfaßt war, noch mehr aber, wenn durch Zerstörung oder Störung der

Form die Möglichkeit des wirklichen Erfassens aufgehoben ist.

Da nun die Form der Anschauung (Raum und Zeit) nur besteht in dem Simultanen, dem Nebeneinanderstellen der Reihe des Afficirtwerdens: so wird auch dadurch eine sehr große Verschiedenheit des Afficirtwerdens in dem Grade der Wirkung bedingt sein. Das Räumlich-Schreckliche wird nie so stark erschüttern, wie das Zeitlich-Schreckliche, oder, wie man es gewöhnlich nennt, das Plötzliche oder Ueberraschende, weil im Räumlichen, wenn auch die Form des Universums verdunkelt ist, doch immer nothwendig Form bleibt, im Zeitlich-Schrecklichen aber alle Form aufgehoben ist. Ferner, weil die räumliche Anschauung immer eine ausgedehntere Anwendung der Anschauungsform ist, die zeitliche aber eine unmittelbare auf das unmittelbare Afficirtwerden des Individuums. Eben daher wird ein Schreckliches in der Gesichtsanschauung leicht überwunden werden können, dagegen am wenigsten bei Gehörsanschauungen, weil hier das Zeitlich-Schreckliche am entscheidendsten und unmittelbarsten wirkt. Eben daher wird ferner ebendasselbe Afficiren von zu großem Umfange, wenn es wiederholt wird, nicht mehr das Erliegen bewirken, weil das Ich es nun neben einander stellt und dadurch sein Erfassen gleichsam erweitert, das Afficirtwerden also herabgesetzt wird zu einem wirklich angemeßnen.

Jetzt zum Furchtbaren! So wie das Wesen des Schrecklichen bestand in einem jedesmaligen Afficirtwerden von zu großem Umfange: so besteht das Wesen des Furchtbaren (und der Furcht) darin, daß in irgend einem unmittelbaren Afficirtwerden etwas miterfaßt werde, wodurch dieses unmittelbare Afficirtwerden entgegengesetzt wird irgend einem künftigen Afficirtwerden von zu großem Umfange

und zu großer Intensität. Dieses künftige Afficirtwerden muß aber immer ein wirklich künftiges, d. h. ein völlig unbestimmtes bleiben; bestimmt aber kann es werden 1) durch eigne Thätigkeit des Fürchtenden mittelst der Phantasie, oder 2) durch Vorherverkündigung von einem, der das Bevorstehende wirklich kennt (beides hebt alsdann die Furcht auf und erzeugt Angst). 3) Durch Ueberlegung, die Furcht wird zum ruhigen Erwarten, und endlich 4) durch den wirklichen Erfolg, wo denn entweder das Afficirtwerden überwunden wird, oder bei zu großer Intensität selbst zerstört. Das Wesen der Furcht besteht also vorzüglich in der Unbestimmbarkeit des künftigen Afficirtwerdens, und selbst die Angst wird gewöhnlich durch Zweifel wieder zur Furcht. Das Gefürchtete ist also immer nur ein Geahnetes, und das Wesen des Furchtbaren die Ahnung. Wird also ein Bild in der Anschauung erfaßt, so daß die Einheit der Form, die nur geahnet wird, auch als geahnete daraus verschwindet, so entsteht in dem Erfassen für das Erfassen das Furchtbare. Jedes Furchtbare ist also Aufhebung der Form des Universums in der Ahnung.

Zum Schluß ein Beispiel. Das Meer an einem trüben Tage von einem mäßig starken Winde bewegt, ist ein großer Gegenstand für den, welcher am Ufer steht; die ruhige Meeresfläche bei hellem Tage oder in heitrer Sommernacht ist erhaben, so wohl für den, welcher am sichern Ufer steht, als für den geübten Seemann, wenn er Sinn hat für das Erfassen der Form; aber für den ungeübten und unerfahrnen Reisenden, der sich nun diesem Unermeßlichen anvertraut, ist es furchtbar, in dem ihm die geahnete Einheit schwindet. Das Meer im heftigen Sturme tobend ist aber für jeden in jedem Verhältniß schrecklich.

§. 15.

Das Bild, als dasjenige, worin die Form der Welt erfaßt wird, trägt in sich Beziehungen auf die Form des Universums und deren Erscheinen in den Formen der Anschauung, gleichsam als Fähigkeitselemente für die Darstellung der Form des Universums, nämlich: Ebenmaß, Harmonie und Ausdruck.

Jede Anschauung, in welcher, als in einem abgeschlossenen Ganzen, die Form der Welt erfaßt werden kann, nannten wir ein Bild und erklärten so die Sinne, Gesicht, Gehör und den Tastsinn für Formsinne, und also für diejenigen, welche immer vermittelst eines Bildes erfassen. Wir fanden ferner, daß jedes Bild eben dadurch Bild sei, daß es in Beziehung stehe auf ein höheres umfassenderes Bild nach der einen Seite, und nach der andern auf eine Vielheit von untergeordneten Bildern; auch ergab sich (§. 12. Seite 74. ff.), daß das Mannigfaltige, welches im Bilde angeschaut wird, in Beziehung auf die Einheit ein Zwiefaches sei, indem nämlich einmal erfaßt wird das Mannigfaltige als ein Mannigfaltiges, in welchem die Einheit miterfaßt wird, nur in so fern dadurch eben das Erfaßte ein Mannigfaltiges ist, zweitens aber die Einheit in und mit dem Mannigfaltigen zugleich angeschaut wird als Einheit. Darauf gründet sich aber eine zwiefache Art das Bild als ein Ganzes zu erfassen. Die Einheit, welche zugleich mit erfaßt wird, ist keine andre als die höchste, die Einheit des Universums. Wird diese nicht zugleich mit erfaßt in dem Bloß-Mannigfaltigen: so wird dennoch und muß erfaßt werden eine Einheit, sobald die Anschauung Anschauung, also Bild, sein soll, weil darin

immer Form erfaßt werden muß. Dieſes Erfaſſen der Einheit wird aber nothwendig nicht unmittelbar als durch die höchſte Einheit, ſondern nur unmittelbar als durch das Erfaſſen von Seiten eines Individuums bedingt, und alſo nur mittelbar durch die höchſte Einheit. Die höchſte Einheit kann aber im Bilde unmittelbar immer nur erfaßt werden bloß für das Erfaſſen; für jedes Andre kann ſie nur erfaßt werden durch die Reflexion, und nur in Abſicht jenes unmittelbaren Erfaſſens der höchſten Einheit oder Form des Univerſums für das Erfaſſen, wird in einem Bilde das Schöne, Große und Erhabne ſein können, ſo wie das Gegentheil deſſelben, wenn nämlich in dem Bilde die Nothwendigkeit liegt, daß es erfaßt werde bloß für das Erfaſſen, und in ſo fern es ſo erfaßt werden ſoll, d. h. wenn jedes andre Erfaſſen für Etwas untergeordnet bleibt, oder gar, gegen jenes Erfaſſen wenigſtens, verſchwindet. Waltet aber das Erfaſſen für ein Andres vor, ſo daß das Erfaſſen für das Erfaſſen zurück tritt, dann ſind Einheit und Form nur nothwendig durch das Erfaſſen eines Individuums (eines Ichs) darin, alſo bloß deshalb, weil ſonſt das Erfaſſen überhaupt unmöglich wäre, und es wird nun das Bild in Beziehung auf das Erfaſſen für das Erfaſſen ein gleichgiltiges ſein, ob es ſchön u. ſ. w. ſei, oder häßlich u. ſ. w.

Doch jetzt zu dem Bilde, wie darin erfaßt wird die Form des Univerſums bloß für das Erfaſſen. Das Bild, als das, worin die Form des Univerſums erfaßt wird, ſteht natürlich wieder in Verhältniß

1) zur Form der Anſchauung (Raum und Zeit),

2) zum Können des Univerſums, als eines Thätigen, Lebenden,

3) zum Können des Univerſums, als Theil zum Ganzen.

Wir betrachten zuerst das Verhältniß des Bildes in Beziehung auf die Form der Anschauung. Hier tritt der Punkt ein, wo man seit langer Zeit den Begriff des Schönen (Großen und Erhabenen?) zu erfassen und durch Zergliederung diesen Begriff endlich construiren zu können glaubte; aber vergebens. Diese gleichsam chemische Zerlegung gab etwas ganz andres, als man haben wollte, und man irrte sehr, wenn man glaubte, das Beabsichtigte gefunden zu haben. Man bemerkte nämlich, daß eine gewisse Gleichheit der Merkmale in den Erscheinungen, sowohl dem Raume als der Zeit nach, eine Anordnung derselben, woraus sich die Einheit eines Gesetzes erkennen ließ, mit einem Worte, das was man Symmetrie oder Ebenmaß nennt, die Wahrnehmung, Uebersicht und Umfassung des Ganzen erleichtere und dadurch eine wohlthuende Empfindung in dem Wahrnehmenden errege, und man glaubte in diesem das Wesen der Schönheit gefunden zu haben. Wenn aber auch wirklich das Ebenmaß etwas zur Hervorbringung der Schönheit erforderliches ist; wenn ein gänzlicher Mangel desselben, eine Unordnung, in der sich wirklich kein Gesetz erkennen läßt, die Schönheit zerstört: so liegt doch das Wesen der Schönheit keinesweges in der angenehmen Empfindung des leichten Umfassens und Uebersehens, da dies eine Wirkung der Form ist, nicht in so fern sie an sich erscheint, sondern in so fern sie den Kampf in der Berührung des Menschengeistes mit der Welt dem Stoffe nach ausgleicht und so dem Menschengeiste, dem Können des Universums im Individuum, gleichsam einen Sieg verschafft über die Welt oder das Können des Universums überhaupt. Es gehört also dies eigentlich, wegen der unverkennbaren Beziehung auf das Dasein, in das Gebiet des Angenehmen, obgleich die Betrachtung

des Schönen immer von einer solchen ihr fremdartigen Empfindung begleitet wird.

Doch wir wollen jenes Gefühl, das durch Symmetrie erweckt wird, als entscheidendes Urtheil über Schönheit gelten lassen: so sind wir dadurch um nichts weiter gekommen. Denn vorausgesetzt, daß Uebertreibung statt finden könne, wie sie denn wirklich nicht selten statt findet: so wird hier ein Zuviel oder Zuwenig eintreten, und es wird also der Punkt gesucht werden müssen, wo diese beiden entgegengesetzten Größen sich wechselseitig vernichten und so daß richtige Ebenmaß geben. Ob dies wirklich durch Approximation zu erreichen sei, oder ob diese Approximation ins Unendliche fortgehen und vielleicht nur durch ein unmittelbares Gefühl der Treffpunkt erfaßt werden könne, darf hier unentschieden bleiben; so viel ist gewiß, dieser so äußerst feine Punkt würde jedes Mal ein andrer sein, und so sich kein andres allgemeines Gesetz auffinden lassen, als das zuweite Gesetz des Maßes überhaupt. Das Maß aber ist nicht bloß das, woran sich die Schönheit zeigt, es bestimmt das Rechte in jeder Sache.

Das Maß ist überhaupt nur eine gewisse Bestimmtheit der Anschauungsform, Raum und Zeit, in Beziehung auf die Erscheinung darin. Etwas kann nur gemessen werden, in so fern es im Raum und in der Zeit erscheint, und, was gemessen wird, ist nur Bestimmtheit des Raumes und der Zeit. Das Ebenmaß kann nur statt finden, wo ein Mannigfaltiges gesetzt ist, und die Elemente des Mannigfaltigen sind Gleichheit und Ungleichheit. Aus diesen Elementen entsteht das Ebenmaß dadurch, daß sich Gleiches und Ungleiches in der Form der Anschauung abmißt zur Empfänglichkeit für die Offenbarung der Form des Universums.

So ist das Ebenmaß allerdings etwas andres als das Maß, aber noch nicht die Schönheit selbst; das Wesen desselben liegt aber in seiner Beziehung auf die Schönheit. Ebenmaß ist das Maß für die Form, nicht das Maß für die Größe.

Das Ebenmaß ist das Vermittelnde im Raum und in der Zeit, wodurch das Bild geschaffen wird. Jede Offenbarung der Form des Universums für das Erfassen ist nur ein Bild, und die ganze Natur in allen Erscheinungen thut nichts, als daß sie Bilder schafft von einem unsichtbaren Original, und zwar Bilder, die wieder sich ordnen zu einem großen unermeßlichen, von keinem Sterblichen ganz zu umfassenden Bilde, der Welt.

Das bisher vom Ebenmaß Gesagte ist nur der Theil einer Deduction des Begriffes Bild, und würde, rückwärts unternommen, als Zergliederung dieses Begriffs nach einer Seite gelten können, d. h. nach der Seite der Anschauungsform oder dessen, was Raum und Zeit aus sich zur Gestaltung des Bildes geben. Aber es ist noch mehr in dem Bilde, wenn man es nach allen Seiten zergliedert. Es ist darin das Können des Universums, als ein Leben. Man würde dies die Bedeutung des Bildes zu nennen geneigt sein, wenn das Erscheinen eines solchen Lebens schon durch das Ebenmaß mit construirt wäre; allein dies ist nicht der Fall. Es ist außerdem noch ein Andres, dieses Leben Darstellendes, in dem Bilde. Leben ist Thätigkeit einer Kraft, und diese äußert sich durch Veränderungen, welche ebenfalls unter der Bedingung von Raum und Zeit stehen, weil sie nur als ein Afficirtwerden eines Ich erfaßt werden können. Diese Veränderungen sind freilich ein Werden, das von Augenblick zu Augenblick fortschreitet, jeden Augenblick ein andres ist und also nur in einer län-

gern Zeit übersehen und erkannt werden könnte, wenn nicht diese Veränderungen auf das, was Raum und Zeit aus sich selbst zum Bilde gegeben haben, eine bedeutende Wirkung hätten; dadurch aber wird in jedem Bilde das Leben dargestellt. Das Ebenmaß wird durch dieses Werden in jedem Moment anders gestaltet, so daß dadurch eben in jedem Augenblicke Spuren vorhanden sind, aus welchen sich jenes Leben wahrnehmen läßt, in so fern nämlich die Gestaltung des Ebenmaßes in einem bestimmten Augenblicke eine andere ist gegen die ursprünglich erste. Eben dadurch ergiebt sich aber auch, daß durch dieses Leben die Erscheinung des Ebenmaßes ein Unendlich-Mannigfaltiges wird. Da indeß jede Kraft in dem Erscheinen ihrer Thätigkeit sehr viele Grade darstellen kann, so ist leicht möglich, daß diese zuweilen nicht übereinstimmen mit der Form des Ebenmaßes, sondern daß sie stören und zerstören, und also das Bild überhaupt entstellen. So wird also die reine Gestaltung des Bildes abhängen von der Angemessenheit jenes Lebens mit dem Ebenmaße, und dies ist die Harmonie des Bildes. Harmonie (des Bildes) ist also die Uebereinstimmung des Ebenmaßes mit dem Grade der Kraftäußerungen des darin offenbarten Lebens.

Aber nicht bloß dem Grade nach ist die Kraft verschieden, sondern auch der Art nach. Diese Verschiedenheit der Art liegt aber in der Richtung ihrer Wirksamkeit, bestimmt durch Absicht und Ziel, welche Richtung sie wieder nur offenbaren kann, in so fern die einzelnen Erscheinungen in Beziehung und Wechselwirkung stehen, und wie und in wie fern diese Beziehungen endlich eine Andeutung ihres Verhältnisses zum Weltganzen und dessen Form geben. Diese Beziehung aber bringt ein gewisses Gepräge

in das Bild, wodurch es sich charakterisirt nach seinem Verhältniß zum Weltganzen, als irgend ein Entgegengesetztes gegen andre Erscheinungen, und dies ist der Ausdruck.

So sind also Ebenmaß, Harmonie und Ausdruck die drei allgemeinen Merkmale, durch welche sich des Bildes Schönheit offenbart. Aber das Schöne selbst? Ist es mit diesen drei Begriffen ausgesprochen, d. h. machen sie selbst die Begriffsbestimmung des Schönen aus? Nein. Das Schöne bleibt das Unaussprechliche, von dem Menschengeiste nur unmittelbar Zu-Ergreifende, die Offenbarung der Form des Universums rein für sich. Jede Anerkennung des Schönen giebt ein Urtheil, aus welchem der Verstand immer erkennen kann, daß das Schöne da sei; aber nie, was es eigentlich sei; denn der Bestimmungsgrund desselben ist selbst kein Begriff. Die Form des Universums liegt jenseit alles Begreifens, und läßt sich nie festbannen und so umfassen und vergleichen mit der Erscheinung; sie ist die in den Tiefen der Gottheit liegende Idee der Weltform.

So ist also das, was wir in dem Bilde finden, was wir vergebens seinem innersten Wesen nach zu erfassen streben, nur dadurch erfassen können, daß wir das Erfassen desselben genau ausscheiden von allem übrigen, und das wir bloß das Schöne nennen, so fern es in der Erscheinung sich selbst durch Raum und Zeit als Erscheinung ergreifbar gemacht hat, das Erhabenste, in so fern es seinem Wesen nach unergreifbar bleibt. Aber dieses Anschmiegen an Raum und Zeit, dies Sich-selbst-ergreifbar-Machen als Erscheinung behält es nicht immer. Es strebt die Schranken der Anschauungsform zu überwachsen, und sich der Fassungskraft des Menschengeistes selbst in der

Erscheinung zu entziehen, und so wird es zum Großen und Erhabnen in der Erscheinung, während das innerste Wesen des Schönen als das Erhabne der Idee gelten muß.

§. 16.

Die Nothwendigkeit, die Form der Welt in der Anschauung zu erfassen als Einheit, als Sein (durch die Ahnung) und als Werden, giebt zweierlei Arten des Erfassens, das Erfassen des Moments, aber gleichsam als ein Sein am Werden, als ein äußeres Sein, und das Erfassen des Werdens in Beziehung auf ein inneres Sein.

Die bisher entwickelten §§. (nämlich von §. 10 bis 15.) stellen dar das Erfassen der Form des Universums für das Erfassen und zwar im Werden durch Verstandesthätigkeit, bloß in Beziehung auf die Sinne und die Form der Anschauung; es blieb also die Darstellung im Gebiete der Verstandesthätigkeit. Das Sein in der Ahnung wurde nur berührt, in so fern eben bei der Form der Anschauung die Unmöglichkeit anerkannt werden mußte, das Sein anders zu erreichen als durch die Ahnung. Jetzt aber tritt die Ahnung ein, in so fern durch sie begründet wird im Erfassen selbst eine Verschiedenheit von Wichtigkeit für das gesamte Erfassen rein für sich.

Alles Dasein oder Erscheinen, und in diesem kann nur die Form des Universums für das Erfassen erfaßt werden, ist ein Werden, ein Fortschreiten des Daseins (s. §. 4. S. 40.) von Augenblick zu Augenblick, und zwar als ein stätiges Fortschreiten, so daß unmittelbar, wo das vorige Dasein aufhört, das folgende anfängt, und also das Werden ist ein stätiges Anderswerden, ein rastloses Entstehen und Vergehen.

In diesem Anderswerden ist aber nie bloß das Eine, sondern immer das Eine und das Andere in jedem Augenblicke zugleich; es ist eben deswegen ein rastloser Flug und Wechsel des Daseins, in keinem Momente festzuhalten. Dennoch liegt jedem Moment des Erfassens des Werdens das Sein gegenüber, nothwendig aber nur als ein Bleibendes, als ein Leeres (s. §. 5. S. 44.), nicht weiter in sich bestimmbares, in so fern es entgegensteht dem jedesmaligen Erfassen des Daseins im Werden. Da dieses Sein aber nothwendig erfaßt werden muß mit dem jedesmaligen Erfassen des Werdens: so wird dadurch zugleich die Nothwendigkeit gegeben sein, daß in jedem Moment des Erfassens irgend ein Dasein erfaßt werde für sich, als ein Entgegengesetztes dem Werden; denn sonst könnte es unmöglich ausgeschieden werden von dem Gesamtwerden überhaupt. Soll es aber ausgeschieden werden, so muß es eben erfaßt werden als ein Andres, als ein dem Werden Entgegengesetztes, d. h. es muß nicht mit dem erfaßt werden, wodurch das Werden eben ein Werden ist, nämlich mit dem rastlosen Wechsel des Entstehens und Vergehens, und da es als Gegensatz des Werdens erfaßt werden soll: so kann es nicht anders erfaßt werden als mit dem Wesentlichen dessen, was dem Werden am bestimmtesten entgegensteht, nämlich des Seins. Das Wesen des Seins aber, wie es in der Ahnung erfaßt wird, besteht darin, das es ist ein Bleibendes oder Stehendes, und so wird also auch irgend ein einzelnes Dasein, wenn es für sich erfaßt werden soll, nothwendig erfaßt werden müssen als ein Bleibendes, wodurch nun gegeben sein wird im Erfassen für das Erfassen zuerst ein äußeres Sein, gleichsam ein Sein am Werden oder ein Erfassen des Moments, als eines Stehenden mit

momentan-abgeschlossenem Interesse. Als ein Stehendes gilt der Moment im Erfassen, in so fern er durch dasselbe entgegengesetzt wird allen vergangnen und künftigen Momenten des Werdens ins Unendliche, aber nicht unmittelbar, wie in dem Verhältniß des Ich zum unmittelbaren Afficirtwerden, sondern mittelbar dem Sein der Ahnung gegenüber und mit dem geahneten Sein zugleich erfaßt als Gegensatz gegen das unmittelbare Afficirtwerden durch das Werden. Nur mit momentan-abgeschlossenem Interesse wird der Moment erfaßt, weil das Erfassen desselben eben das Erfassen ist als eines stehenden, als eines Gegensatzes gegen das Werden überhaupt. Es wird also darin nicht zugleich miterfaßt der Gegensatz gegen die folgenden Momente, in so fern sie bedingt sind durch den unmittelbar erfaßten, noch der Gegensatz gegen die folgenden Momente, in so fern durch sie der erfaßte bedingt ist: sondern er wird ganz für sich herausgehoben und völlig abgeschlossen von allen übrigen Momenten des Werdens erfaßt. In ihm wird daher auch am bestimmtesten die Form im Bilde, als ein Erscheinen, als ein Aeußeres erkannt, und so also als ein äußeres Sein.

Aber außerdem, daß die Ahnung entgegensteht jedem einzelnerfaßten Dasein im Werden, steht sie auch noch natürlich im Gegensatz gegenüber dem gesamten Werden, in so fern es ein Werden ist, und zwar, weil sie nur, als ein Bleibendes, jedem Moment immer als dasselbe, entgegengesetzt ist. Das Gesamtwerden kann aber eben nur ein solches, also ein Ganzes, sein und als solches erfaßt werden, in so fern jedes Dasein als ein Afficiren und Afficirtwerden des Ich entgegengesetzt wird jedem folgenden Dasein und Afficirtwerden. Dieses Entgegensetzen kann

aber sein zuerst ein bloßer Akt des Erfassens in dem Verhältnisse des Ichs, als Individuum, zum unmittelbaren Afficirtwerden; dann ist es aber auch dadurch bedingt und wird erkannt nur als Resultat des Verhältnisses zwischen dem Ich, als Individuum, und zwischen dem Afficiren (der Welt). Aber in so fern das Ich sich selbst ausgesondert hat von der ganzen Reihe des Afficirtwerdens, tritt ihm dies Afficirtwerden oder Afficiren wieder gegenüber, als ein von jenem Verhältniß Getrenntes, also als ein nicht bloß von dem Verhältniß des Ich, als Individuum, abhängiges Werden des Erfassens, sondern als ein Werden für sich. Es kann aber nur eben so erscheinen dadurch, daß jedem Dasein ein Sein gegenübersteht, und zwar jedem einzelnen Dasein dasselbe Sein, also dem ganzen Werden ein Sein überhaupt, auf welches es nothwendig in jedem Momente seines Fortschreitens bezogen werden muß, und dies giebt eben die Nothwendigkeit, daß das Werden als ein Ganzes, als ein Gesamtwerden, erfaßt werde. Als solches aber muß es durchweg einen ununterbrochenen Zusammenhang haben. Es kann diesen Zusammenhang aber nur haben durch das Sein, also in so fern das Sein eben so wohl gegenübersteht dem gesamten Werden, als auch jedem einzelnen Dasein oder Moment im Werden. Es wird also das Sein gegenüberstehen jedem einzelnen Dasein immer zugleich, in so fern es dem Gesamtwerden gegenübersteht, und also wird es jedem einzelnen gegenüberstehen, in so fern es allem vorhergehenden und nachfolgenden gegenübersteht; es wird folglich das Sein, wenn es jedem einzelnen Dasein gegenübersteht, bezogen werden auf das vorhergegangene Dasein und auf das nächstfolgende. Da es nun aber nicht anders bezogen werden kann auf das nächstvorhergegangene und nächst-

folgende Dasein, als in so fern auf dasselbe, auf das Sein, bezogen wird: so kann es wieder nur in so fern darauf bezogen werden, als es bezogen wird auf das Sein, das dem Gesamtwerden gegenübersteht, d. h. es kann nur dem Moment des Werdens gegenüberstehen, in so fern dieser gelten muß als ein Bleibendes für alle folgende Momente des Werdens, d. h. als Ursache, und in so fern wieder alle vorige für ihn als bleibend gelten müssen, er selbst also als Wirkung, d. h. in so fern in jedes einzelne Dasein das Sein gelegt wird in Beziehung auf die folgenden. So erscheint das gesammte Werden als ein stätiges Ganzes, in welchem jedes einzelne Dasein bedingt wird durch die vorigen, oder es wird zur Causalreihe. Soll also das Gesamtwerden erfaßt werden als Gegensatz gegen das Sein überhaupt: so kann es nur aufgefaßt werden als Causalreihe, seinem Zusammenhange nach durch das Sein und in Beziehung auf das Sein. Da aber das Werden nur ein Fortschreiten von Momenten des Daseins ist äußerlich, das Sein aber kein Aeußeres durch die Anschauung und Verstandesthätigkeit zu erreichendes, sondern nur geahnetes ist: so wird es auch nur immer erfaßt werden können als ein Gegensatz gegen das Dasein, also als ein Inneres, durchwegbleibendes, und so wird sich durch das Erfassen des Gesamtwerdens ergeben ein Erfassen des Werdens in Beziehung auf ein inneres Sein, oder dies Sein wird freilich miterfaßt werden, aber nicht wie bei dem obigen Erfassen des einzelnen Daseins im Moment als ein Aeußeres, sondern als ein Inneres. Das Interesse des Erfassens wird auch eben so kein momentan-abgeschlossenes sein, oder es wird sich vielmehr nie so abschließen lassen, sondern es wird sich erstrecken über das gesamte Werden; es wird nothwendig

gleichsam fortgezogen werden von einem Dasein zum andern, weil es eigentlich gerichtet ist auf das Sein überhaupt.

§. 17.

Die Form der Welt wird erfaßt zuerst nur im Moment mit momentan-abgeschlossenem Interesse, aber als ein Stehendes gegen das Werden; dies giebt das plastische Erfassen der Form und das ganze Gebiet der Plastik, das Plastisch-Schöne, -Große und -Erhabne.

Indem wir zum vorigen §. den Unterschied des Erfassens in Beziehung auf die Ahnung entwickelten, ergab sich also zuerst das Erfassen des Moments mit momentan-abgeschlossenem Interesse. Dieses erkennen wir jetzt als das plastische Erfassen und als die Grundlage der Plastik. Gewöhnlich leitete man den Begriff des Plastischen her von dem Bilden körperlicher Formen aus weichen Stoffen, worauf man sodann alles Bilden sichtbarer Gestalten reducirte, als auf die erste, der Natur gemäße Entstehungsart derselben. Tritt man aber der Sache näher: so sieht man freilich, daß ein solches Modelliren nichts ist, als ein Erfassen des Moments mit seinem momentan-abgeschlossenen Interesse. Die Erscheinung, wie sie erfaßt wurde, ist gewissermaßen die Form, in welche der weiche bildungsfähige Stoff gebracht wird, um den flüchtigen Moment mit seinem momentan-abgeschlossenem Interesse zu einem Bleibenden zu machen; und so könnte man ebenfalls wieder rückwärts hinaufsteigen zu dem Anfangspunkte meiner Deduction, müßte aber von da aus den Begriff des Plastischen seinem weitern Umfange nach entwickeln.

Man glaube aber nicht, daß dieser Unterschied zwischen dem Erfassen des Moments und des gesamten Werdens ein bloß äußerlich zufälliger sei; er ist bestimmt gegründet in der Natur des Erfässens und also in dem gesamten Erscheinen. Die Welt selbst, in allen ihren Erscheinungen, spricht diesen Unterschied aus, und sie zeigt, von dieser Seite betrachtet, in ihrer ganzen Entwickelung, in ihrem Werden, nur das Bestreben eine bestimmte Erscheinungsart der Form, ein bestimmtes Bild, in jedem Moment darzustellen, und dies ist die rein-plastische Erscheinung der Welt. Es wird beim Erfassen dieser Erscheinungsart jeder Moment erfaßt, nicht wie er geworden ist, sondern nur als ein gewordener, als ein völlig für immer erreichtes Ziel des Werdens, rein abgeschlossen für immer, und also auch mit völlig abgeschlossenem Interesse. Dieses Erfassen kann aber auch nur als ein wirklich befriedigendes Erfassen der Welt statt finden im Erfassen für das Erfassen, in so fern also darin erfaßt wird bloß für sich. In jedem andern Erfassen würde keine Befriedigung möglich sein und also auch kein Abschließen des Interesses, aber im Erfassen für das Erfassen befriedigt es vollkommen, so daß kein folgender Moment mehr Anspruch an ein Interesse zu machen hat, in Beziehung auf den eben erfaßten, wenn in diesem war die Form des Universums, oder wenn darin das Schöne wirklich erfaßt wurde.

Bemerkt zu werden verdient hier noch, daß der obengenannte Unterschied des Erfassens auf mannigfaltige Weise, als in der Natur unmittelbar begründet, hervortritt an dem einzelnen Erscheinen, daß z. B. der Körper des Weibes in Absicht der Form und Schönheit mehr eine plastische Erscheinung ist, der Körper des Mannes sich aber

mehr auf das gesamte Werden bezieht. An dem weiblichen Körper, in dieser zarten Fülle und sanften Ausgleichung aller Muskelerhebungen, tritt keiner bestimmt hervor mit dem Charakter seiner ursprünglichen Bestimmung zur Thätigkeit, sondern nur, als wären die Muskeln bestimmt einen Moment des Erfassens auszufüllen und die Form des Daseins auch nur im Moment darzustellen; dagegen spricht sich in den stärker hervortretenden Muskeln des Mannes die Causalität des Werdens und die Beziehung auf das Gesamtwerden, nicht aber auf ein äußeres momentanes Sein aus. Dieser Unterschied, wie er hier aufgestellt ist, muß, weiter verfolgt, als sehr umfassend und durchgreifend für die Aesthetik und namentlich als wichtig für die Kunstgeschichte, erkannt werden; z. B. bei Untersuchung über die Frage, wie die Griechen im Alterthum weibliche und männliche Schönheit im Nackenden behandelten; warum sie die Muskelerhebungen nie zu stark werden ließen selbst an männlichen Körpern, warum sie ihre Jünglingsgestalten mehr der weiblichen Form zu nähern suchten. Ja, sie könnte mit zur Entscheidung der Frage dienen, ob männliche oder weibliche Schönheit des Körpers den Vorzug verdiene, wo man sich vor einer unbedingten Erklärung für die eine oder die andre zu hüten hätte. Ferner ließen sich tiefere Blicke thun in das Kunstgebiet der neuen Zeit mit Bezug auf das besonders starke Hervortreten der Muskeln in Kunstwerken des Mittelalters und der neuen Zeit, so wie in Absicht des Umstandes, daß man bei Mangel an Kenntniß der Anatomie, lieber zu viel als zu wenig Muskeln andeutete u. dergl., welches alles freilich noch bestimmter erkannt und angedeutet werden kann, wenn der Unterschied des vorchristlichen Alterthums und der neuen Zeit in Absicht des Erfassens der

Form des Universums klar entwickelt worden ist, wie dies hoffentlich im Fortgange dieser Aesthetik geschehen soll und kann, weil das Prinzip dazu vorhanden ist.

Daß übrigens auf das Gebiet des plastischen Erfassens sich auch die Form der Anschauung erstrecken und so wieder das Plastisch-Schöne, -Große und -Erhabne geben werde, bedarf wohl kaum der Erinnerung, da die innere Nothwendigkeit dazu vorhanden ist. So viel bleibt gewiß, daß das Schöne, als bedingt durch das Aufgehen der Form des Universums in der Form der Anschauung, weil es eben dadurch vorzugsweise für das Erfassen des Moments mit momentan-abgeschlossenem Interesse geeignet sein mußte, im Gebiet des Plastischen nothwendig ein vorzügliches Gewicht und Uebergewicht erhielt, welches wohl zu berücksichtigen gewesen wäre, wenn Kunstforscher des griechischen Alterthums als Wesen dem griechischen Kunstleben und Kunstwirken das Streben, bloß das Schöne darzustellen, unterlegen wollten. Beschränkter wird aber unstreitig im Gebiete der Plastik der Spielraum für das Große und Erhabene sein, beides wird sich dem Schönen gleichsam mehr unterordnen, als selbstständig neben dasselbe treten können, weil das Große und Erhabne, seinem Wesen nach bedingt durch das Hinausstreben über Raum und Zeit, schwerlich allseitig in dem engen Gebiet des Moments erfaßt werden kann, und daher beide ihr eigentliches Uebergewicht und ihre Herrschaft in dem dem Plastischen entgegengesetzten Gebiete des Erfassens erhalten. Dennoch aber wird es diesem Gebiete nicht ausschließlich eigen sein, wie die Kunstwerke des griechischen Alterthums beweisen, wo das häufige Bilden von kolossalen Göttergestalten eine merkwürdige Hindeutung auf die Art ist, wie man das Große und Erhabene im Gebiete des Plastischen zu bewirken suchte.

§. 18.

Das Für-sich-Erfassen des Werdens überhaupt in Beziehung auf das innere Sein giebt das teleologisch-sittliche Erfassen der Form des Universums, das Sittlich-Schöne, -Große und -Erhabne.

Die zweite Art des Erfassens war das Erfassen des ganzen Werdens, als eines Gesamtwerdens überhaupt, welches aber so nur erfaßt werden kann als Causalreihe, indem das Werden, als ein ins Unendliche Fortgehendes von Momenten, ohne den Zusammenhang der Causalität nie als ein Ganzes erfaßt werden könnte. Da aber das erfassende Ich ein Können des Universums im Individuum, ein beschränktes Sein ist (s. §. 1. S. 4.); da das Ich ferner sich als ein Sein ausgeschieden hat von der Reihe jedes möglichen Afficirtwerdens, und sein Dasein ebenfalls erkannt als ein Werden, in welchem, wie in jedem Werden, der Zusammenhang der Causalität ist; da es sich aber zugleich berechtigt fühlt, sich selbst vermöge seiner Freiheit (§. 7. S. 53. u. 54.), also sein eignes Sein diesem Werden als Bestimmungsgrund der Causalität unterzulegen, weil es ist ein Können des Universums im Individuum; auf der andern Seite aber (§. 1. S. 4.) wieder abhängig von dem Können des Universums, als ein durch das Afficirtwerden von demselben daseiendes, und zwar wieder, weil es selbst Können des Universums im Individuum ist: so wird das Individuum sich überhaupt (vor dem bestimmten Bewußtsein oder nicht) als mitbegriffen in die Causalreihe des gesammten Werdens überhaupt erscheinen, als bedingend dem Sein nach und bedingt dem Dasein nach. Dies (bestimmte oder dunkle)

Bewußtsein des Bedingtseins durch das Gesamtwerden und der Möglichkeit und Nothwendigkeit, dasselbe selbst zu bedingen, liegt in dem Begriff Interesse, und dies ist eben das Gefühl des nothwendigen Zusammenhangs zwischen dem Ich und dem Gesamtwerden, und zwar in so fern dies ist ein Anderswerden ins Unendliche und deshalb nie ganz abgeschlossen. Weil aber in dem Gesamtwerden das Sein dem Ich, als dem Sein im Individuum, immer gegenüber stehen bleibt, da es immer bezogen werden muß auf jedes einzelne Dasein im Werden, und zwar als ein geahnetes: so wird das Interesse ein zwiefaches sein, nämlich ein solches, das sich erstreckt auf das Dasein, und das dann nur treffen kann das Dasein des Ichs selbst, oder ein solches, das sich erstreckt auf das Sein, und das dann, in so fern es gesetzt wird als frei und getrennt von dem Interesse für das Dasein, nur treffen kann das Sein, in so fern es dem Gesamtwerden entgegensteht und erfaßt wird als das Können des Universums überhaupt. Da aber das Sein mit Interesse doch immer nur erfaßt werden kann mit Beziehung auf das Werden und Dasein, dieses aber nur bedingt ist durch die Form: so wird das Interesse, in so fern es sich bloß bezieht auf das Sein oder Können des Universums, sich auch nur beziehen können auf die Form. Nun kann aber die Form des Gesamtwerdens überhaupt erfaßt werden entweder für die Form des Individuums oder für die Form der Welt selbst (s. §. 1. S. 9. u. ff.). Das erste giebt das Interesse der Wahrheit, das zweite das Interesse des Guten, und, in so fern das erfassende Ich, als Können des Universums im Individuum zugleich ist ein Sich-selbst-Können aus sich, das Forschen und das Thun. Das letztere, als Resultat von dem Interesse für das Gute,

kann nur gerichtet sein auf die Form des Universums, aber nur in so fern sie ein Werden ist, denn sonst wäre das Interesse überhaupt aufgehoben oder vielmehr abgeschlossen, denn das Interesse entsteht nur durch das Werden, nicht durch das Sein, ist aber gerichtet auf das Sein und also natürlich, da es sich ein Letztes als Befriedigung setzen muß, gerichtet auf das Sein der Form des Universums in und mit dem Werden.

Da aber jedes Dasein erfaßt wird in der Causalreihe als ein Sein für alle folgende Momente des Werdens (als Ursache) und alle vorige Momente als Sein für das eben erfaßte Dasein (es selbst also als Wirkung): so wird es auch erfaßt werden von Seiten des Interesses für das Gute, als ein Sein der Form des Universums für alle folgende Momente, also als Mittel und als Dasein, für welches alle vorhergegangene als bleibend, als Sein der Form des Universums, erfaßt werden, also es selbst wird wieder erfaßt werden als Zweck; beides aber natürlich eben in Beziehung auf das letzte im Werden nie zu erreichende Ziel, auf das eigentliche Sein der Form des Universums im Werden. So wird also die Ursache durch das Interesse am Guten werden zum Mittel, und die Wirkung zum Zwecke, und es wird entstehen eine stätige Reihe von momentanen Befriedigungen des Interesses, es wird die Causalreihe werden zur teleologischen, zur Reihe der Zwecke und das ganze Werden wird also überhaupt erfaßt werden als ein teleologisches.

Indem aber das erfassende Ich, welches ist ein Sein oder ein Können des Universums im Individuum, als ein Sich-Können in sich und aus sich, sich selbst erkennt als mitbegriffen in die Causalreihe des Werdens und sich so gleichsam subsummirt dem Gesamtwerden, in so fern es

durchweg bedingt ist durch das Sein (in der Ahnung), und in so fern also feststeht die Nothwendigkeit des Werdens der Form des Universums in jedem Dasein, — indem es dies erkennt, erfaßt es sein eignes Können aus sich als ein Bedingtes durch die Form des Universums überhaupt und erkennt dadurch an für sein Können aus sich, also für sein Thun, ein Sollen, wodurch eben bedingt wird sein Sich-selbst-Können aus sich oder sein Wollen, d. h. das Ich wird sich bewußt, daß sein ganzes Wollen und Thun bedingt sei durch das Können des Universums überhaupt, als eine teleologische Reihe, welche sich bezieht auf die Form des Universums. Diese bestimmte Anerkennung ist der Grundcharakter der Pflicht und des Sittlichen, und durch sie wird das ganze Werden selbst zu einem Sittlichen, d. h. zu einer Reihe des Gewollten in Beziehung auf das Sollen, in so fern das gesamte Werden den Charakter eines Gewollten an sich trägt, und in so fern darin liegt die Beziehung auf das letzte Ziel, nämlich die Form des Universums. Weil aber jedes Gewollte in dieser Reihe zugleich Zweck ist, so wird also das Gesamtwerden zugleich erfaßt werden müssen als ein teleologisch-sittliches.

Wenn wir also irgend ein Dasein, in so fern es eine teleologisch-sittliche Erscheinung darstellt, betrachten im Gegensatze gegen das Erfassen des Moments mit momentan abgeschlossenem Interesse, ohne Rücksicht zu nehmen auf das Erfassen für das Erfassen: so ergiebt sich ein wesentlicher Unterschied, der um des Folgenden willen nicht bestimmt genug aufgefaßt werden kann. Bei dem Erfassen des Moments nämlich ist gar nicht die Rede von dem Werden (von dem Wollen und Sollen); sondern es wird eben nur der Moment erfaßt als ein gewordener, d. h. als ein Sein am Werden; bei dem Erfassen

des Werdens als dem teleologisch-sittlichen, ist es wieder nicht das Gewordene, worauf es ankommt, sondern gerade das Wollen in dem Zuwerdenden und wie es gewollt wird, und selbst, wenn es geworden ist, nicht wie es wurde, sondern wie es gewollt wurde. So läßt sich also das rein-sittliche Interesse des Gebiets, von dem gegenwärtig die Rede ist, in allen Erscheinungen zurückführen auf den einfachen Moment, oder, wenn man lieber will, Akt des Wollens, wodurch eben der entschiedenste und scharf bestimmte Gegensatz zwischen dem Gebiet des Plastischen und Sittlichen unverkennbar dargethan ist. In beiden ist das Wesentliche enthalten in einem Momente; aber im Plastischen ist es der Moment des Erfassens des Gewordenen, gegen den das Werden selbst mit allen seinen Bedingungen und Zwecken zurücktritt, im Sittlichen aber ist es der Moment (Akt) des Wollens, und wie in demselben das Werden gewollt wurde, gegen welchen wieder umgekehrt alles Gewordene zurücktritt.

Bemerkenswerth ist dabei noch, daß wie das momentane Erfassen seiner Natur nach nur ist rein für das Erfassen: so ist auch der Akt des Wollens rein für sich nur zu erfassen für die Form der Welt. Dieser Akt des Wollens giebt in sich kein Mannigfaltiges, er wird ein Glied der Causalität des Werdens; er befriedigt das Interesse am Guten und damit ist die Sache abgeschlossen. Aber freilich, so sehr auch dieser Akt ein Resultat der Freiheit scheint und gewöhnlich als ein solcher gepriesen wird, so ist diese Freiheit doch noch nicht die reine unmittelbare Freiheit, sondern nur eine mittelbare Freiheit, oder nicht die Freiheit als Selbst-Quell jenes Akts, sondern nur als Vermittlerinn des Zwanges.

Denn da jener Akt immer entsteht aus der Ueberlegung und Einsicht, daß dem Sollen Folge geleistet werden müsse, weil es ein nothwendiges, ein durch das Universum bedingtes ist: so bleibt immer ein Zwang dabei von Seiten des Universums, den dieses Soll eben ausspricht; das Individuum, das sich ihm unterwirft, erkennt eben aber diesen Zwang als einen unvermeidlichen an, weil er sich gründet auf die Form des Universums, durch welche alles Dasein bedingt ist, und weil jede Störung der Form auch eine Störung des gesamten Daseins ist. Ein solches Unterwerfen, freiwillig, aber weil es die Weltordnung (die Form des Universums) so als unvermeidliche Nothwendigkeit gesetzt hat, macht das Wesen der Tugend aus, und erwirbt demjenigen Individuum, welches im Stande ist, sich so gleichsam in die Stelle jener Nothwendigkeit zu setzen und von hier aus vermittelst der Freiheit sich selbst zu zwingen zu Bestimmungen seines Daseins gemäß jenem Sollen, das, was man Achtung nennt, d. h. es entsteht dadurch bei Andern das Gefühl, daß ein solcher innerlich berechtigt sei, auch andere schwächere Individuen zu gleicher Bestimmung ihres Daseins zu zwingen. Ferner, ein solches Wollen kann erscheinen als groß und erhaben, aber nur als ein Relatives gegen das Kleinere und Schwächere.

Aber es kann jener Akt des Wollens auch noch entstehen unmittelbar aus der Freiheit, so daß jene Nothwendigkeit gleichsam schon unmittelbar liegt in dem Individuum selbst, dieses also nicht erst sich durch Einsicht und Ueberlegung setzen darf in die Stelle derselben, um nur vermittelst der Freiheit zu wirken. Es wird also dann der innere Grund und Trieb des Wollens sein die eigne innigste Beziehung der Freiheit auf die Form des

Universums, als ein unmittelbar in der Freiheit selbst Erregendes und Bewegendes oder — die Liebe. Sie ist ein inneres, unmittelbar auf die Form gehendes und von hier aus die Causalreiche und sich selbst, als Glied in derselben, erfassendes und wollendes, nicht durch die Form auf das gesamte Dasein, als das Letzte, gerichtet; sie erwirbt daher auch mehr als Achtung, sie erwirbt wieder sich selbst, nämlich — Liebe, und beweist so eben, daß sie das Höchste in diesem Erfassen ist. Auch können die teleologisch-sittlichen Erscheinungen, die sie darstellt, nicht bloß, wie die durch jenen vorigen Akt des Wollens, erfaßt werden für die Form der Welt, sondern auch rein für das Erfassen; in ihnen ist nicht bloß der Zwang zu erfassen für die Form der Welt, sondern die Form der Welt oder des Universums selbst, als unmittelbares Lebensprincip der Freiheit, als ihr inneres lebendiggewordenes Wesen. Sie geben also wirklich Bilder, und machen die ganze teleologisch-sittlich zu erfassende Causalreiche des Wollens zu einem gegliederten Ganzen von Bildern in Bildern und Bildern über Bildern, weil in jeder solcher teleologisch-sittlichen Erscheinung nun erfaßt wird die Form als ein Mannigfaltiges in dem Wollen und Thun, aber nicht als ein bloß Mannigfaltiges für die Form des Universums, sondern diese zugleich mit in der Freiheit ist durch die Liebe. Dadurch aber, daß so die Form des Universums in den teleologisch-sittlichen Erscheinungen miterfaßt wird, ist zugleich die Möglichkeit und Nothwendigkeit gegeben, daß sie erfaßt werde als das Sittlich-Schöne, -Große und -Erhabene, weil sie erscheint im Bilde vor der (innern) Anschauung und also der Umfang der Anschauungsform Anwendung leidet, so wie die Empfänglichkeitselemente des Bildes für die Form des Universums, Ebenmaß, Harmonie und Ausdruck, welches

auf dem Standpunkte des Sollens nicht statt finden konnte, wo nur von einem relativen Maße der Stärke des Willens, also von einer relativen Größe die Rede sein kann.

Daß übrigens das Sittlich-Schöne oft im ethischen Gebiete zusammenfällt mit dem Sittlich-Schwächern, ist etwas, das als Loos der Sterblichen erkannt werden muß, uns aber nicht hindern darf, das Sittlich-Schöne von dem bloß Sittlichen zu unterscheiden, um das Sittlich-Schöne in sich als das Höhere anzuerkennen, als das unmittelbare Erfaßtwerden des Göttlichen in der Erscheinung. Denn jene moralische Schwäche, die man den sogenannten schönen Seelen zum Vorwurf macht, scheint überhaupt wohl mehr ein nicht nothwendig damit verbundner krankhafter Zustand zu sein, der anderweitig bedingt ist. Eben so darf auch nicht, wie bisher geschehen ist, das Sittlich-Große und Erhabne im ästhetischen Sinne verwechselt werden mit jenem bloß relativen Großen und Erhabenen im rein ethischen Gebiete, wie man es gewöhnlich bestimmt. Es ist ein wesentlicher Mangel in allem bisherigen Philosophiren, daß jener Unterschied noch nicht klar geworden ist, und zu so vielen schiefen und ungenügenden Ansichten und Bestimmungen Anlaß gegeben hat. Dahin gehört z. B. Schillers Ansicht und Entwickelung des Sittlich-Schönen und Erhabnen, welcher offenbar das Erstere verkennt, weil er das Letztere, als ein ästhetisches nicht zu scheiden vermochte von dem bloß Ethisch-Erhabnen, und zwar deshalb, weil er in seiner ganzen Ansicht immer von dem einseitigen kategorischen Imperativ ausging, der alles ästhetische ausschließt. Eben dahin gehört auch das Urtheil der Britten, wenn sie in Göthe's Schriften sentimentale Unmoralität tadeln. Sie hätten doch wohl einsehen sollen, daß Darstellung eines bestimmt gestalteten Lebens wohl zu unterscheiden sei, von

diesem Leben selbst, und daß es sehr natürlich war, wenn in Hermann und Dorothea ein andres Leben dargestellt ist, als in den Wahlverwandschaften. Hermann und Dorothea kann uns übrigens als ein wichtiges Beispiel für das Sittlich-Schöne dienen. Nehmen wir das Sittlich-Schöne daraus hinweg, was bleibt uns? Ein alltägliches Spießbürgerleben, gegen welches übrigens der kategorische Imperativ nichts dürfte einzuwenden haben.

Das höchste Sittlich-Schöne, -Große und -Erhabne offenbarte sich in dem Leben nur eines Einzigen in seiner Vollendung und zwar eben deshalb, weil in ihm nicht der kategorische Imperativ lebte, sondern die Liebe. Aber es ist sonderbar, daß man diese höchste Erscheinung des Göttlichen im Leben der Menschheit, durch deren inniges Erfassen sich so vieles löst, so wenig beachtet!

§. 19.

Das plastische und das teleologisch-sittliche Erfassen der Form des Universums, stehen beide unter einander in einem Wechselverhältniß. Das plastische Erfassen giebt in Beziehung auf das Sittliche das Naive durch reine Objectivität; das sittliche Erfassen in Beziehung auf das Momentane im Plastischen, das Sentimentale durch reine Subjektivität.

Es geht schon aus der Erfahrung, so wie aus dem Bisher-Gesagten hervor, daß die plastische und sittliche Art des Erfassens der Weltform, die sich beide gründen auf das Festhalten des Moments und das Umfassen des Werdens, obgleich sie sich trennen lassen vor dem Bewußtsein, weil sie wirklich, wie wir im vorigen und dem 17. §. gesehen, haben wesentlich von einander verschieden sind, den-

noch in der Wirklichkeit sich durchdringen und durchdrungen bleiben. Es wird schwerlich der Moment ganz rein, gesondert werden können, von dem teleologisch-sittlichen Erscheinen darin, und umgekehrt, es wird kein teleologisch-sittliches Erscheinen erfaßt werden können, ohne daß zugleich mit erfaßt werde die Form des Moments; aber das Verhältniß wird in beiden Fällen verschieden sein, und zwar eben deshalb ein verschiednes Wechselverhältniß. Ich füge noch hinzu, daß die Begriffe: schön, groß und erhaben sich freilich zuerst und am natürlichsten auf dem plastischen Standpunkte ergeben, daß aber das Wesen eben dieses plastischen Erfassens nur erkannt werden könne, in voller Klarheit durch den Gegensatz, wenn das sittliche Erfassen erst klar geworden und völlig überall rein geschieden ist.

In Betreff jenes Wechselverhältnisses, von welchem hier die Rede ist, ergiebt sich auf beiden Seiten die Erzeugung eines Unendlich-Mannigfaltigen, und zwar so, daß das Sittliche entweder aufgeht in dem plastischen Interesse für die Form, oder daß das Plastische vom Sittlichen überwältigt wird, und nur gleichsam der Träger bleibt für sittliche Erscheinungen. Dieses Wechselverhältniß entwickelt sich in der gesamten Wirklichkeit, steigend vom Plastischen, namentlich in leblosen Bildungen, wo das Sittliche nur als ein Analogon zugleich miterscheint, weiter hin aber zunehmend an überwältigender Bestimmtheit, und inniger verschmolzen, in den Gebilden der Pflanzen- und Thierwelt bis auf den Punkt, wo der letzte Fall eintreten kann, daß nämlich die plastische Erscheinungsart werde zum bloßen Träger sittlicher Erscheinungen, während die Möglichkeit des Festhaltens des Rein-Plastischen auch auf dieser Stufe nicht aufgegeben werden darf, worin eben die Möglichkeit angedeutet liegt, daß ganze Zeitalter durch bestimmte

Ausbildung des einen oder des andern Erfassens in ästhetischer Hinsicht sich trennen, und als verschiedenartige darstellen können.

Bei diesem verschiedenartigen Erfassen aber wird dasjenige, welches dem andern sich untergeordnet hat, wieder zu einer bestimmten Erscheinungsart gestaltet. Das teleologisch-sittliche, in so fern es nothwendig im plastischen Erfassen des Moments miterfaßt wird und sich demselben ein- und unterordnet, verliert, da der Moment auch das Interesse momentan abschließt, gleichsam seinen Zusammenhang mit dem Gesamtwerden und die bestimmte Beziehung auf den sittlichen Charakter derselben, während das, was, aus dem sittlichen Standpunkte angesehen, als das Bezeichnende für die sittlichen Beziehungen und jenen Zusammenhang gelten muß, als reinplastische Erscheinung stehen bleibt. Dadurch aber entsteht das Naive, dessen Wesen einzig und allein in dieser Erfassungsart begründet ist, und zwar ist dieses Naive zugleich verbunden mit reiner Objektivität, weil das Erfassen des Moments mit momentan abgeschlossenem Interesse, indem es das Erfassen des Gesamtwerdens aufhebt, das erfassende Subjekt nöthigt, sich selbst davon getrennt zu halten, und nur den Moment gelten zu lassen, was er wirklich ist. So sind z. B. im Homer die sittlichen Erscheinungen naiv, weil die Plastik vorwaltet und das ganze Leben in den homerischen Dichtungen als eine Welt erscheint, deren Entwickelung und Werden vorzüglich darauf gerichtet ist, immer in jedem Augenblicke eine bestimmte Erscheinungsart des Lebens darzustellen. Das ist die Ursache, warum Viele sich gar nicht recht in dem Charakter der homerischen Helden zurecht finden können, da sie den sittlichen Standpunkt nicht mit dem plastischen zu vertauschen im Stande sind, und also

immer die Beziehung auf das Gesamtwerden und den Grundcharakter desselben, das Sollen, mit hinzu bringen oder vielmehr als vorwaltend voraussetzen, wo ihnen denn natürlich die Lügen des erfindungsreichen Odysseus und dergleichen anstößig erscheinen müssen. Ja, selbst die häufigen Wiederholungen im Homer sind durch denselben plastischen Geist bedingt; denn da jeder Moment ein abgeschlossener ist, so muß auch jeder wieder vollständig abgeschlossen werden, und der vorige ist für ihn, als ein abgeschlossener, nicht mehr vorhanden. Eben so ist eine nackende Bildsäule plastisch und naiv. Sie stellt sich dar, wie der Moment der Erscheinung einer körperlichen Form es erfordert, und die Geschlechtstheile bleiben unverhüllt, denn im Gebiet des Plastischen sind sie ebenfalls nichts, als die Erscheinung einer körperlichen Form in dem Momente ihres Erscheinens festgehalten. Die Scham, von welcher die Plastik nichts weiß, wird erst von dem Sittlichen hineingetragen.

So wie aber das Sittliche sich dem Erfassen des Moments unterorduete, so auch umgekehrt das Erfassen des Moments dem Sittlichen. In diesem liegt das Erfassen des Werdens, als eines solchen, ins Unendliche gleich zunächst mit allen Prinzipien der Entwickelung. Wenn nun aber der Moment darin zugleich miterfaßt wird, so kann jedoch nicht das Interesse momentan abgeschlossen werden, sondern es bleibt immer in dem Gesamtwerden liegen, und der Moment wird nicht als ein Stehendes erfaßt, sondern eben nur als ein Bewegliches im rastlosen Entstehen und Vergehen. Daraus aber entsteht die Theilnahme des Menschen an der Welt und dem Fluge des Werdens von Moment zu Moment, und zwar in verschiedenen Graden der Innigkeit, von den Erzeugnissen des leblosen Mineralreichs an bis hinauf zum vollen Leben des Menschen, und zwar

weniger innig und tief bei den Erscheinungen des Mineralreichs, aber heiter, weil hier das Werden im Entstehen und Vergehen einen minder raschen Fortgang zeigt, und weil die bestimmtere Form hier, als ein starres, unabhängiger erscheint von dem Dasein, als bei den organischen Geschöpfen. Inniger wird die Theilnahme in der organischen Welt, aber sie birgt in der Tiefe ihres Schooßes eine Wehmuth, die mehr oder minder lebhaft nach Zeit und Individualität fühlbar wird. In der ganzen Natur, als dem Werden, vernichtet der nächste Augenblick das Werk des vorigen, und das ist die Ursache dieser Wehmuth, die bei Betrachtung der Natur sich in der Brust des Menschen regt. Bei Kunstwerken entsteht in dieser Hinsicht eine Täuschung eigenthümlicher Art. Weil die Kunst den Augenblick fesselt und ihn bleibend macht, weil sie die Form festhält, so lange das Kunstwerk dauert: so spricht sich das Entstehen und Vergehen, welches in der Kunst nur den Stoff, nicht die Form zu treffen scheint, nicht in jedem Augenblicke bestimmt aus, und der Menschengeist täuscht sich in der Kunstanschauung durch einen geheimen Triumph über den Wechsel des Werdens. Sollte vielleicht die Liebe, mit welcher verstümmelte Reste des Alterthums gesammelt, aufbewahrt und fast angebetet werden, außer dem wirklichen Werth derselben, nicht auch in dieser Täuschung ihren Grund haben?

In dieser Art des Erfassens und Unterordnens des Moments und in dieser Theilnahme an dem Entstehen und Vergehen des Werdens liegt das Wesen des Sentimentalen. Es hat ursprünglich einen rein subjektiven Charakter, da die subjektive Beziehung auf das Dasein zugleich miterfaßt wird. In so fern es aber zu sehr bei dem Entstehen und Vergehen des Augenblicks verweilt, zieht es

im Gegensatz gegen das Erfassen des Moments im Plastischen, welches den Moment zu einem Bleibenden macht, das Gesamtwerden selbst herab in die Flucht des Augenblicks, und macht es so zum Moment, wodurch es krankhaft wird, indem diese Theilnahme sich nicht zum Umfassen des Ganzen erheben kann, sondern zu sehr am eignen Schicksal haftend, das wirklich Schöne, Große und Erhabne in selbstsüchtiger Betrübniß untergehen läßt.

§. 20.

Durch Vergleichung des Erfassens der Form des Universums, wie es sich offenbart in Beziehung auf die Form der Anschauung als das Schöne, Große und Erhabne, und zwar sowohl im plastischen als sittlichen Gebiet, mit den drei Erscheinungskategorien im Bilde (Ebenmaß, Harmonie und Ausdruck), lassen sich alle Erscheinungsarten der Form des Universums bestimmt übersehen und erschöpfen.

Es bleibt jetzt noch übrig, daß wir die Bestimmungen des Erscheinens der Form des Universums und des Erfassens derselben für das Erfassen combiniren mit den Bestimmungen im Erfassen bloß durch die Verstandesthätigkeit für sich, also das Schöne, Große und Erhabne (wie sich die Form des Universums bei der Erscheinung bestimmt durch die Form der Anschauung) und zwar plastisch und teleologisch (also nach einer Verschiedenheit, welche durch die Ahnung bedingt wird), wie es sich ergiebt und gestaltet in dem Bilde und dessen Darstellungsmomenten, Ebenmaß, Harmonie und Ausdruck. Gleich vorweg, ohne weitere ausführliche Zergliederung und Nach-

weisung, können wir also erklären, daß das Schöne, Große und Erhabne, plastisch und sittlich, sich jedesmal zeigen werde überhaupt in dem Bilde und zwar afficirt durch Ebenmaß, Harmonie und Ausdruck, sei es nun, daß das Bild ein plastisches Erscheinen des Schönen, Großen und Erhabenen darstelle, oder ein teleologisch-sittliches. Beide werden also nur als wirklich schön, groß und erhaben erscheinen können, in so fern wirklich Ebenmaß, Harmonie und Ausdruck in dem Bilde ist. Das Schöne wird also sein in einem Bilde, wo das Ebenmaß ein ungleichartigeres Mannigfaltiges ausgleicht und in der Anschauungsform aufgeht, wo die Harmonie ein beschränkteres Leben umfaßt und der Ausdruck nur auf die engern Verhältnisse des Gesamtwerdens geht. Das Große bleibt in den Formen der Anschauung, stellt aber in jedem Moment seines Erscheinens sein Streben dar, darüber hinauszugehen und nimmt zugleich diese Formen und das Vermittelnde darin, Ebenmaß und Harmonie, mit sich. Die Begränzungen des Raumes und der Zeit werden erweitert, das Mannigfaltige tritt bei dem Streben zur Einheit im Ebenmaße mehr zurück, das Gleiche wird überwiegend und ordnet sich das Ungleiche bestimmter unter, und die Harmonie, weniger genöthigt das Viele und Ungleiche auszugleichen, gewinnt mehr Ruhe. Der Ausdruck aber liegt bereits in jenem Streben selbst; denn dadurch offenbart sich eben seine Beziehung zum Weltganzen, indem das Große sich nicht als Gegensatz darstellt des Einzelnen im Mannigfaltigen und Vielen, sondern des Vielen selbst. Das Erhabene aber löst das Ebenmaß gleichsam auf in eine nicht zu erreichende und umfassende Einheit, die Harmonie in tiefe Ruhe und den Ausdruck in bloße Hindeutung auf die Ahnung.

Außerdem aber, daß die Form des Universums, plastisch und sittlich, von allen drei Erscheinungskategorien des Bildes afficirt erscheint, zeigt sie sich noch in diesen drei Kategorien als auf drei verschiedenen Stufen des Fortschreitens vom Plastischen zum Sittlichen, und zwar so, daß, wie vorher die Erscheinungsmomente afficirten das Schöne, Große und Erhabne, so dieses wieder auf der Stelle der bestimmten Erscheinungsmomente afficirt wird von dem Plastischen und Sittlichen.

Wird nun auf der ersten Stufe, daß ich es so nenne, also auf der Stufe des Ebenmaßes, die Erscheinung der Form des Universums in ihrer plastisch-sittlichen Wechselwirkung afficirt von dem Plastischen, wird sie also plastisch modificirt, so offenbart sie sich als das Edle (Anstand), als Würde und Hoheit (erhabne Ruhe). Die Elemente dieser drei Erscheinungsarten der Form des Universums sind also das Schöne, Große und Erhabne; dazu tritt aber noch das Uebergewicht des Ebenmaßes, welches im Bilde als das Herrschende erscheint und die plastische Modification, die eben bedingt wird durch die Herrschaft des Ebenmaßes. Auf der folgenden Stufe oder auf der Stelle der Harmonie des Bildes, tritt das Sittlich-Schöne, -Große und -Erhabne ein; da aber die Harmonie im Bilde das Herrschende ist, die Vermittlerin zwischen dem Ebenmaß in der Anschauung und dem Leben des Bildes; so wird das Sittliche zur plastischen Erscheinung, d. h. es kann als Moment mit momentan-abgeschlossenem Interesse erfaßt werden, und ist alsdann das, was wir Grazie nennen, deren Wesen also darin besteht, daß das Sittlich-Schöne u. s. w. sich darstellt als plastische Erscheinung. Sie kann natürlich wieder sein die Grazie des Schönen, des Großen und des Erhabnen, wogegen die anderen Unterscheidungen z. B. Grazie

der Bewegung und dergleichen einen untergeordneten Rang einnehmen. Daß die Grazie vorzüglich dem weiblichen Geschlecht zukomme, liegt schon in der Natur desselben als einer mehr plastischen, wie wir oben (§. 17. S. 103. u. ff.) nachgewiesen haben.

Endlich auf der dritten Stufe, oder auf der Stelle des Ausdrucks im Bilde bleibt das Sittlich-Schöne, -Große und -Erhabne in diesem Fortschreiten stehen, rein als ein teleologisch-sittliches im Bilde, wo aber der Ausdruck das Vorherrschende ist. Es erscheint also das Teleologisch-Sittliche, im ästhetischen Sinne, dem Erfassen für das Erfassen nach, in seinem Verhältnisse zum Weltganzen, also in Thätigkeit und im Kampfe, und giebt so das Rührende, und zwar das Rührend-Schöne, das Rührend-Große und das Erschütternde oder Dynamisch-Erhabne. Rührend-schön ist jeder edle weibliche Charakter, der mit einem harten Schicksal kämpft; rührend-groß Achilles, der dem Priamus den Leichnam seines Sohnes wiedergiebt, dynamisch-erhaben die Eifersucht des Don Cesar in Schillers Braut von Messina.

Eben so offenbart sich aber auch jene Dreiheit ihrem Gegentheil nach, und zwar zuerst durch Störung der Form auf Vernichtung derselben deutend, wodurch, wie schon ausführlicher entwickelt worden ist (s. §. 14.), das Häßliche als Gegentheil des Schönen, das Schreckliche als Gegentheil des Großen, und das Furchtbare als Gegentheil des Erhabnen, und zwar beides im sittlichen und plastischen Gebiete, entsteht.

Dann kann aber wieder das Gegentheil jener Dreiheit erscheinen durch Mißverhältnisse der Anschauungsformen, Raum und Zeit, zum Erscheinen der Form, welches gewöhnlich auf der Stelle des Schönen durch übertriebene

Verkleinerung (denn nach dieser Seite ist das Mißverhältniß hier nur gerichtet) das Niedliche und endlich das Kleinliche giebt, auf der Stelle des Großen das Kolossale, und auf der Stelle des Erhabnen das Ungeheure durch Steigerung der Anschauungsform.

So wie sich aber jene Dreiheit zeigt im Bilde, als vorzugsweise modificirt durch ein Fortschreiten vom Plastischen zum Sittlichen nach den drei Erscheinungsmomenten im Bilde: so auch das Gegentheil, und zwar in demselben Fortschreiten, wo sich denn dieses Entgegengesetzte in plastischer Beziehung zeigt, auf der Stelle des Ebenmaßes als Verzerrtheit (Carricatur), auf der Stelle der Harmonie als das Gegentheil der Grazie, als Plumpheit, und auf der Stelle des Ausdrucks das Widrige bis zum Gräßlichen.

§. 21.

Durch das Erfassen der Weltform im Werden, als eines Verschiedenartigen mehr oder minder zum Sein oder zur Einheit des Universums hinstrebenden, ergiebt sich die Empfänglichkeit für das unmittelbare Erfaßtwerden der Wahrheit der Form des Universums oder für das Ideal.

Zwar wird im plastischen Erfassen die Form des Universums erfaßt im Moment, mit momentan-abgeschlossenem Interesse, allein es kann dieses Abschließen des Interesses, diese Befriedigung nur dann statt finden, wenn die Form des Universums wirklich darin erfaßt wurde; da aber jeder Moment, der so erfaßt wird, ein Moment des Werdens ist, der nur, in so fern er im Gegensatze gegen das Werden erfaßt wird, als ein Bleibendes, als

ein Sein am Werden gilt; da ferner im Werden die Form des Universums immer wird, aber nie völlig geworden ist: so wird, weil jeder erfaßte Moment nothwendig ein Gewordenes sein muß, auch jedes Mal darin die Form des Universums sein und auch nicht sein, nicht als ob die Form des Universums überhaupt in irgend einem Dasein ganz fehlen könnte, sondern sie fehlt nur darin, in so fern sie zu erfassen ist für das Erfassen, d. h. in so fern darin ein Ungleiches ist, das nicht aus der Einheit des erfaßten Moments gedeutet und verstanden werden kann. Da nun das Werden selbst ein Unendliches ist, in welchem kein Gewordnes die Form des Universums wirklich enthält, in welchem aber immer die Beziehung ist auf die Form des Universums: so werden alle Momente, in so fern jeder ein Gewordenes im Werden ist, ein Unendlich-Mannigfaltiges sein, das sich als solches offenbart durch das Verhältniß des Daseins der Form des Universums zu dem Nichtdasein derselben in jedem einzelnen Dasein, und die Verschiedenheit jedes einzelnen Daseins wird bedingt sein durch ein Mehr oder Minder des Daseins der Form, oder des Nichtdaseins derselben, und so wird jedes Dasein, als ein Gewordenes, gleichsam in ein Verhältniß der größern oder geringern Reife des Werdens zu den übrigen treten. Es wird ein jedes erscheinen als ein gleichsam Früher-Gewordenes und Mangelhaftes, gegen ein Später-Gewordenes reiferes und vollkommneres. Allein, da jedesmal bei dem Erfassen des Moments für das Erfassen der Moment und sein Interesse abgeschlossen werden soll, und auch wirklich abgeschlossen wird, in so fern er nämlich im Gegensatz gegen das gesamte Werden erfaßt wird, und da nothwendig bei dem mangelnden Dasein der Form des Universums, die Beziehung auf die Form des Universums

immer bleibt: so wird auch in der Anschauung das Erscheinen der Form des Universums nicht erkannt werden als ein wahres, d. h. es wird darin die Form des Universums nicht erkannt werden völlig in ihrer Wahrheit, sondern es wird das Bild erkannt werden müssen als ein Gewordenes in Beziehung auf die Wahrheit der Form des Universums. Diese Nothwendigkeit aber, jedes Bild, in so fern darin die Form des Universums erfaßt wird für das Erfassen, als ein Gewordenes zu erkennen, nur in Beziehung auf die Wahrheit der Form des Universums, ist dasjenige, was wir im §. selbst die Empfänglichkeit für das Ideal nannten, denn das Ideal ist nichts anders als die Form des Universums in ihrer Wahrheit. Aber das Ideal wird auf die eben angezeigte Art des Erfassens der Momente des Werdens in Beziehung auf die Form des Universums nicht etwa selbst gewonnen, denn diese ganze Deutung des Erfassens war nur Werk der Verstandesthätigkeit auf empirischem Grund und Boden; es gab also wohl in dem Werden die Empfänglichkeit für das Ideal, dieses selbst aber bleibt, da die Verstandesthätigkeit immer nur bis zur Gränze der Ahnung reicht, eben so wie das Sein, in der Ahnung liegen, und muß auch von daher auf andrem Wege gewonnen werden.

So wie sich aber die Empfänglichkeit für das Ideal im Gebiete des Plastischen nachweisen läßt, so wird sie sich auch nachweisen lassen im Gebiete des Teleologisch-Sittlichen. Allein in jeder teleologisch-sittlichen Erscheinung ist der Akt des Wollens das Wesentlichste, worauf es ankommt, so wie auch das Verhältniß desselben zum Sollen. Es wird also auch die ganze Reihe teleologisch-sittlicher Erscheinungen ein Mannigfaltiges bilden durch das verschiedene Verhältniß des freien Wollens zum Sollen,

je nachdem das Wollen mehr vorwaltet oder das Sollen, jemehr also Freiheit darin ist, oder Zwang. Es würde also eben auch die Form des Universums in einer sittlichen Erscheinung als vollkommen vorhanden anerkannt werden müssen, wenn das Wollen mit dem Sollen Eins wäre und also die That völlig Resultat des Sollens in und durch das Wollen. Aber wir wissen bereits, daß das Wollen auf zweierlei Art gleichsam aufgehen kann in dem Sollen; nämlich auf dem Wege der Einsicht vermittelst der Freiheit durch einen Zwang von Seiten des eignen Seins, also durch Selbstzwang und Unterwerfung, oder unmittelbar aus der Freiheit selbst durch die Liebe, als die innigste Beziehung der Freiheit auf die Form des Universums. Wir wissen ferner auch, daß die erste Art kein Bild giebt, weil darin die Form des Universums nicht unmittelbar selbst ist, sondern weil darin das Wollen nur erfaßt werden kann für die Form des Universums, daß aber die zweite Art die Form des Universums selbst unmittelbar im Wollen mitgiebt und eben dadurch ein ästhetisch-sittliches Bild, während in der ersten Art nur die Kraft des Zwanges, und zwar bloß als ein Akt seiner Intensität nach, erfaßt werden kann. Hier ist das Mannigfaltige des Wollens und Thuns ohne Einheit im Bilde, die Einheit liegt getrennt außer demselben als Zweck und Ziel; es wird jenes Mannigfaltige bloß Mittel für jenes Ziel, und somit jedes ästhetische Für-sich-Erfassen aufgehoben. Dort aber ist die Einheit in dem Mannigfaltigen selbst. Wird also in einem sittlich-teleologischen Erscheinen jenes Wollen als Selbstzwang erfaßt, wie es denn immer erfaßt werden muß, wenn von freiwilliger Unterwerfung unter das Sollen die Rede ist, so wird natürlich die Stärke dieses Wollens das sein, worauf alles ankommt. Es wird

also jenes sittlich-teleologische Erscheinen, ein Verschiedenes gegen andre sein durch den Grad der Stärke des Wollens, und das ganze teleologisch-sittliche Werden ein Unendlich-Mannigfaltiges, in welchem jedes Einzelne für sich bedingt wäre durch das Verhältniß des Daseins dieser Stärke und des Nichtdaseins dieser Stärke, oder, mit andern Worten, durch den Grad der Beschränktheit dieser Stärke. Da aber eben dies ganze Werden wieder nothwendig in Beziehung stehen müßte auf ein Sein in dieser Hinsicht, als gealneten Gegensatz gegen diese ganze Reihe des Werdens und gegen jedes Einzelne: so könnte dies wieder nichts andres sein, als eine Stärke des Wollens, wodurch dieses sich ohne Fehl und Abweichung stets unterwürfe dem Sollen und so Eins damit würde. Dies könnte aber keine beschränkte, sondern es müßte eine unbeschränkte, unendliche sein, die man dann erkennen müßte als Ideal. Aber würde diese Stärke dann nicht gleich sein dem absoluten Können des Universums? Und wenn sie diesem gleich sein soll, darf sie mit ihm zusammenfallen? Nein; denn der Grundcharakter dieser Stärke ist ja und muß bleiben der Selbstzwang aus Freiheitsstolz. In diesem ist also die Liebe nicht; denn wäre die Liebe darin, die innigste Beziehung der Freiheit auf die Form des Universums, so wäre auch der Selbstzwang nicht; dieser bleibt also nur ein Nothbehelf, wo das Leben der Liebe fehlt, eine moralische Zuchtbehörde, welche die Freiheit zu ihrem Büttel macht. Ist aber jene Stärke eine unendliche und in so fern gleich dem Können des Universums, dann sieht man wieder nicht ein, wie der Selbstzwang eintreten kann oder vielmehr wie er bleiben kann, da ein solcher nur bedingt wird durch ein außer demselben liegendes Mächtigeres (wie z. B. in dem Verhältniß des Könnens des Universums zu dem Können

des Individuums), die unendliche Stärke des Wollens aber kein solch Mächtigeres mehr anerkennt, sondern sich selbst nothwendig als ein Höchstes setzen muß. Soll aber immer noch die Liebe aus dem Grundcharakter dieser Stärke hinweg gedacht werden, so ist sie, diese Stärke selbst, ein feindliches Prinzip, dem Können des Universums drohend, und zerstörend demselben gegenüberstehend, und also kein sittliches Ideal. Die Stärke des Willens hebt sich selbst als Ideal auf, und in ihr ist keine Empfänglichkeit dafür. Nichts kann zum Ideal werden, was nicht zuletzt mit dem Urquell aller Dinge selbst zusammenfallen kann in Eins, und die Menschheit hat daher keine größere Wahrheit je vernommen, als die Worte des N. T.: Gott ist die Liebe.

Wenn aber in und durch die Liebe in der Freiheit unmittelbar selbst die Form des Universums ist: so wird jede teleologisch-sittliche Erscheinung erfaßt werden zugleich als ein Bild, in welchem die Einheit selbst ist, oder in welches sie wenigstens gesetzt werden kann als ein darin Zu-Erfassendes. Das gesamte teleologisch-sittliche Werden wird also erscheinen als ein Mannigfaltiges, welches in jedem einzelnen Dasein die Einheit oder das Sein wirklich enthält, und wo die Verschiedenheit wirklich bedingt ist, wenn auch wieder verschieden, doch immer durch die Beschränktheit im Dasein. Es wird also die Verschiedenheit nicht bedingt sein in dem bloßen Akt des Wollens, als einem Innerlichen, sondern durch den Conflict des Daseins und der Liebe selbst. Der größere oder geringere Grad der Stärke des Willens wird immer nur eine Verschiedenartigkeit der Natur des individuellen Daseins, als Daseins, geben, und also nur scheinbar ein Inneres der Freiheit, eigentlich aber ebenfalls bedingt durch die Beschränktheit sein als ein Gegebenes in der Erscheinung, im

Daſein und Werden, welcher Beſchränktheit überhaupt nun entgegentritt das Leben der Liebe, welches immer bleibt, wenn es einmal da iſt, ſelbſt mitten in dieſer Beſchränktheit, und ſelbſt, wenn die Stärke des Willens erliegt. Und darin liegt eben die Empfänglichkeit für ein ſittliches Ideal. Denn da das teleologiſch-ſittliche Werden eben ein Verſchiedenes iſt durch Hemmung und Verdunkelung der Liebe, dieſe aber bedingt ſind durch das Daſein als Individuum, während die Möglichkeit gegeben iſt, daß die Liebe immer bleibe: ſo wird jedes einzelne Erſcheinen bezogen werden müſſen auf ein ungehemmtes freies Sein der Liebe, welches aber nur wird ſein können in dem urſprünglich abſoluten Können des Univerſums und durch daſſelbe. In wie fern aber in dem Daſein trotz der Beſchränkung ſtatt finden könne ein Sein der Liebe, welches durch dieſe Beſchränkung nur afficirt wird, in ſo fern es iſt ein Können des Univerſums überhaupt im Daſein, nicht aber, in ſo fern es iſt ein Sich-ſelbſt-Können aus ſich oder ein Wollen, dies zu entſcheiden iſt hier nicht der Ort, ſo wie auch, wodurch ein ſolches Sein der Liebe im Daſein möglich wäre.

In ſo fern aber die Liebe denkbar iſt als ein Bleibendes bei jedem Grade der Stärke des Willens, ſo daß alſo auch immer die Form des Univerſums unmittelbar darin miterfaßt werden kann, wird jedes ſittliche Erſcheinen erfaßt werden können für das Erfaſſen, als ein äſthetiſches, und wird bezogen werden müſſen auf ein Sein der Liebe, und in ihr auf ein Sein der Form des Univerſums, die als ein Ewiges und Bleibendes erkannt wird im Gegenſatz gegen alle Hemmung und Beſchränktheit, und in dieſer Hinſicht wird das teleologiſch-ſittliche Werden empfänglich

sein für ein Ideal, und zwar für ein ästhetisch-sittliches des Sittlich-Schönen, -Großen und -Erhabnen.

§. 22.

Das Erfassen der Form des Universums in ihrer Wahrheit durch Wahrheit ist der Ernst, durch Unwahrheit das Komische oder Lächerliche.

Wir haben (§. 21.) das Ideal erklärt als Form des Universums in ihrer Wahrheit, eine Erklärung, deren Richtigkeit vorläufig nachzuweisen ist, da das Ausführlichere einem spätern Abschnitt vorbehalten werden muß, so wie hier dessen Erwähnung geschieht, in so fern die Beziehung auf die Kunst schon bei dem Erfassen der Weltform im engern Sinne im Hintergrunde liegt und wichtiger Bestimmungen des Erfassens Urheberinn ist.

Wahr nennen wir alles dasjenige, was wir in dem gesamten Gebiete alles von uns Erfaßten als ein nothwendig Mit-zu-Erfassendes bestimmt anerkennen oder als mit bedingt durch alle in der Gesamtheit des Erfaßten liegende Bedingungen, oder was der Verstand völlig versteht aus der Gesamtheit alles Erfaßten. Allein, woher die Nothwendigkeit eines solchen Erfassens und des Unterscheidens der Wahrheit und der Unwahrheit? Daher: weil wir selbst immer als ein Können des Universums im Individuum nothwendig erfassen müssen uns selbst als Einheit gegen die Vielheit des Afficirtwerdens, und so auch die Welt als Vielheit und zwar bestehend durch die Einheit oder das Sein. Weil wir also nothwendig das Verhältniß des Seins zum Dasein, also die Form, erfassen müssen: so werden wir auch jedes Dasein eben nur als Dasein erfassen können, in so fern wir es wirklich in und mit der Form

erfassen, d. h. als wirklich durch dieselbe bedingt; wir werden es aber immer erfassen müssen in Beziehung auf die Form des Universums, d. h. als ein in derselben und unter dieselbe Begriffenes, ihr durchaus nicht fremdes, sondern durch alle Bedingungen der Form des Universums mit bedingtes. Die Form des Universums ist also der Grund aller Wahrheit, und sie wird selbst in ihrer Wahrheit erfaßt, indem sie eben bestimmt erfaßt wird als Form, nämlich in ihrem Verhältniß zum Dasein, dasselbe bedingend und bestimmend, und wie sie es bedingt und bestimmt. Nun kann sie aber in unmittelbarer Berührung zwischen Welt und Menschengeist zuerst nur im Dasein und Werden, aber hier wieder nicht unmittelbar, sondern nur immer das Dasein und Werden, in so fern es da ist und wird durch die Form des Universums, also nur die Beziehungen darauf, erfaßt werden; sie wird also immer im Dasein erfaßt werden, in so fern sie darin ist und zugleich nicht darin ist, d. h. in so fern das Verhältniß des Seins zum Dasein in jedem einzelnen Sein nie vollständig unmittelbar erfaßt werden kann. Da sie aber eben nur in ihrer Wahrheit erfaßt wird, wenn das Verhältniß des Seins zum Dasein bestimmt erfaßt wird: so wird sie also eben in jedem Dasein nie eigentlich ganz in ihrer Wahrheit unmittelbar erfaßt werden; soll sie aber dennoch wirklich in ihrer Wahrheit erfaßt werden: so kann es nicht in der unmittelbaren Berührung erfolgen, sondern nur durch die Reflection, und so wird sie eigentlich immer nur erfaßt werden können in der reflectirten Anschauung und als ein Gedachtes; in diesem Erfassen aber ist sie eben das Ideal.

Da nun aber die Form des Universums im Dasein zugleich ist und nicht ist, (siehe oben) so kann auch die Form erfaßt werden im Dasein, in so fern sie wirklich

darin ist, d. h. sie kann erfaßt werden der Wahrheit nach, oder sie kann erfaßt werden, in so fern sie nicht da ist, also es kann erfaßt werden das Nichtdasein derselben, und sie selbst der Unwahrheit nach. Die Unwahrheit wird aber immer erfaßt werden in Beziehung auf die Form des Universums, als Wahrheit selbst, ein Erfassen, dessen Möglichkeit gegeben ist durch die natürliche Beschränktheit des erfassenden Ich, als Individuums. Allein diese Beschränktheit kann wieder eine zwiefache sein und so auch ein zwiefaches Erfassen der Unwahrheit geben. Sie kann nämlich bedingt sein dadurch überhaupt, daß das erfassende Ich ein Individuum und also ein beschränktes ist, wie alle andre Erfassende; dann entsteht das Erfassen der Unwahrheit als Wahrheit dadurch, daß das Unwahre bezogen wird auf die Form des Universums, wie das Wahre auf das Wahre, nicht wie das Unwahre auf das Wahre. Die Form des Universums ist also wirklich überhaupt in ihrer Wahrheit erfaßt, und es wird also das Erfassen des Unwahren statt des Wahren gestützt und bedingt durch Wahrheit, und dies giebt den Irrthum. Ferner kann diese Möglichkeit bedingt sein durch eine Beschränktheit, die nicht eine allgemeine aller Individuen, sondern gerade eine besondre des eben erfassenden ist, die also nicht in der Nothwendigkeit der Individualität überhaupt, sondern gerade in der einen Individualität liegt. Diese Beschränktheit zeigt sich aber dann, wenn die Form des Universums selbst nicht in ihrer Wahrheit erfaßt wurde und nun das erfaßte Unwahre im Dasein bezogen wird auf ein Unwahres und dadurch bedingt. Es stützt sich also Unwahrheit auf Unwahrheit und zerstört sich dadurch selbst; denn Unwahrheit kann nur einigermaßen bestehen, wenn sie sich scheinbar auf Wahrheit stützt. Dieses Bedingtsein der Unwahrheit durch

Unwahrheit ist aber nicht bloß Irrthum, sondern Thorheit, und stellt sich dar als das Komische oder Lächerliche. Don Quixotte z. B. sieht eine Windmühle für einen Riesen an und kämpft damit. Gäbe es wirklich solche Riesen, und hätte er in der Dunkelheit, wo man sich leicht täuschen kann, geglaubt, einen Riesen zu sehen, den er von sich abwehren müsse; so wäre dies ein bloßer Irrthum und wir würden nichts Lächerliches darin finden, denn es könnte unter solchen Umständen wohl einem jeden begegnen; Don Quixotte hätte dann bloß das Unwahre im Dasein erfaßt statt des Wahren, es aber doch auf ein Wahres bezogen und dadurch bedingt. Aber es giebt keine solche Riesen, und Don Quixotte bedingt und stützt nun das im Dasein erfaßte Unwahre wieder auf Unwahrheit; er bezieht nämlich auf die Form des Universums nicht für sich und überhaupt, sondern wie sie erscheint oder erschien in einem bestimmten Dasein. Daß das Leben worauf Don Quixotte sich bezog, ein erdichtetes war, darauf kommt hier nichts an; seine Thorheit wäre dieselbe gewesen, wenn er auf ein wirkliches z. B. im Mittelalter, bezogen hätte, denn er hätte in diesem immer die Form des Universums als Unwahrheit erfaßt, eben weil er sie schon in einem bestimmt abgeschlossenen Dasein und nicht rein für sich erfaßte.

Eine solche Thorheit aber ist komisch oder lächerlich, weil sie das Lachen erregt, d. h. den Ausbruch der Freude über das Sich-selbst-Zerstören einer der Form des Universums feindlichen Erscheinung; gleichsam die Freude darüber, daß die Kräfte des Universums freigesprochen sind von der Nothwendigkeit dieses demselben Feindliche zu zerstören; es darf aber das Sichselbstzerstören nur die Thorheit, nicht das thörichte Individuum treffen.

Deshalb ſteht aber auch dies Komiſche gegenüber, ſo wohl dem Ernſten als dem Tragiſchen; denn der Ernſt liegt in dem Erfaſſen der Wahrheit, als Wahrheit, im Gegenſatz gegen die Unwahrheit, und der Unwahrheit, als Unwahrheit, im Gegenſatz gegen die Wahrheit. Im Irrthum aber liegt das Tragiſche, in ſo fern derſelbe durch Wahrheit bedingt die Nothwendigkeit erzeugt, daß dieſes Feindliche von den Kräften des Univerſums zerſtört werde.

Daß übrigens das Lächerliche eben ſo wohl erfaßt werden könne für das Erfaſſen, als das Ernſte, bewährt ſich außer der Erfahrung auch noch bei näherer Betrachtung dadurch, daß in dem Lächerlichen immer zugleich erfaßt wird die Form des Univerſums, nur freilich nicht unmittelbar, ſondern mittelbar durch den Gegenſatz; ja es tritt dieſe oft um ſo überraſchender in ihrer Wahrheit hervor als Ideal, während alles ſich in der bunteſten Verkehrtheit im Vordergrunde zu bewegen ſcheint und wirklich bewegt. Iſt aber freilich dieſe Beziehung der Form des Univerſums nicht darin, dann wird das Lächerliche zur Frivolität; es wird alsdann die Beziehung des Wahren im Daſein auf die Wahrheit der Form des Univerſums ſelbſt dargeſtellt als ein Unwahres durch ein Unwahres, in dem die Form des Univerſums in ihrer Wahrheit erfaßt wird als ein Unwahres und dadurch die Beziehung der Wahrheit im Daſein darauf als ein Sich-ſelbſt-zerſtören aufgehoben wird.

Zweite Abtheilung.

Das Erfassen der Weltform dem Sein nach durch die Ahnung.

§. 23.

Das Erfassen der Weltform dem Sein nach darf nicht mehr sein ein Erfassen des Werdens in Beziehung auf das Sein in der Ahnung, sondern umgekehrt ein Erfassen des Seins für sich, und ein Beziehen von hier aus auf das Erfassen des Werdens.

Was wir im vorigen Abschnitt behandelt haben, war, wie wir es dem Darstellungscharakter des Ganzen gemäß ausdrückten, das Erfassen der Weltform dem Werden nach, oder ein Werden durch Verstandesthätigkeit, also mit andern Worten: es war das Erfassen der Weltform, wie sie sich unmittelbar ergiebt im Dasein und Werden; da kein Dasein ohne Form möglich ist und also auch ausgemittelt werden mußte, was für Resultate sich daraus ergeben, wenn wir bloß von dieser Seite aus das Erfassen für das Erfassen zu begründen und zu ergründen suchten. Dies war um so nothwendiger, da alle ästhetische Erscheinungen selbst sich zuerst darstellen als unmittelbar sinnliche Erfahrungen, es also auch darauf ankam, diese als solche unmittelbar zuerst verstehen zu lernen und sie eben so aus dem zu deuten, was unmittelbar darin ist, wenn sie für sich und unter sich betrachtet werden als ein bloßes Reich des Afficirtwerdens des Ich im Individuum. Dabei mußte allerdings, weil sonst kein Verstehen möglich war, ein höchstes Prinzip vorausgesetzt und dieses, da es nicht

als allgemein bekannt angenommen werden durfte, ausführlicher in der Anwendung behandelt werden, als es wohl bei einer untergeordneten philosophischen Disciplin, im Fall einer allgemeinen Bekanntschaft mit dem Princip, nöthig sein dürfte.

Es wurde also die Weltform erfaßt, um die Erscheinungen derselben zu bestimmen nur im Dasein und Werden, aber freilich bei der nothwendigen Anwendung eines höchsten Prinzips von vorn herein, immer mit Beziehung auf die Form des Universums, weil ohne die Voraussetzung derselben kein wahres Verhältniß der Weltform im Erfassen für das Erfassen möglich war. Allein es blieb uns auch diese Weltform immer nur liegen als ein Höchstes, worauf bezogen werden mußte, ohne daß wir uns anmaßen durften, schon die Form des Universums als ein allein für sich Erfaßtes anzusehen und als ein solches bestimmen zu wollen, weil sie uns vermittelst der Verstandesthätigkeit nur in der Ahnung liegen blieb als ein Sein, ohne weitere Bestimmbarkeit, als daß es gesetzt werden müsse als dasjenige, wodurch alles Dasein möglich sei und dessen Verhältniß zum Dasein also erkannt werden müsse als Form der Welt. Wir erhielten dadurch im Erfassen für das Erfassen die Begriffe des Schönen, Großen und Erhabenen, bloß durch Verstehen des Daseins und Werdens für das Erfassen aus dem Setzen des Verhältnisses des Seins zum Dasein; den Unterschied des plastischen und des sittlichen Erfassens aus dem Setzen der Ahnung und des darin gegebenen Seins, in so fern es nothwendig ist zum Verstehen der Weltform, nicht bloß in Beziehung auf das Afficirtwerden des Ich durch die Weltform, sondern auch in Beziehung auf das Afficiren, als eines Wollens und Thuns, also daß nicht mehr das

Afficirtwerden im Erfaſſen für das Erfaſſen bloß bezogen wird auf das Sein, ſondern, daß es bezogen wird zugleich als ein Thun überhaupt. Endlich ergab ſich auch noch das Beziehen des Afficirtwerdens, nicht bloß als eines Thuns überhaupt auf das Sein, ſondern als eines Thuns im Verhältniſſe zwiſchen dem Individuum und dem Sein für ſich, alſo die Empfänglichkeit des Werdens für das Ideal und ſomit die Elemente eines Thuns für das bloße Erfaſſen für das Erfaſſen, alſo die Kunſt, wo ſich die Empfänglichkeit für das unmittelbare und mittelbare Erfaſſen in Abſicht der Wahrheit der Form des Univerſums offenbart in dem Ernſten und Komiſchen.

Wenn wir aber jetzt, wie die Ueberſchrift des Abſchnittes lautet, zu betrachten haben das Erfaſſen der Weltform dem Sein nach auf der Seite der Ahnung: ſo wird das Sein nicht geſetzt als ein zu Erreichendes, wo es eben erkannt wurde als ein durch die Verſtandesthätigkeit nicht zu Erreichendes, ſondern als ein wirklich Erreichtes, ſo daß von demſelben wieder bezogen werden kann auf das Werden und das Erfaſſen deſſelben. Da nun aber das Sein eben nicht durch die Verſtandesthätigkeit erreicht werden kann als ein für ſich beſtimmbares, ſo wird es auch wohl nie als ein ſolches erfaßt werden können, d. h. es wird in demſelben nichts ſein, wodurch es näher beſtimmt werden könnte als ein für ſich zu Erfaſſendes. So wie alſo bei dem Erfaſſen des Werdens durch die Verſtandesthätigkeit das Verhältniß des Seins zum Daſein, alſo die Form der Welt, ſich durch das Beziehen auf das Sein ergab, als eine Beſtimmung des Seins gleichſam durch ſein Verhältniß zum Daſein: ſo wird ſich auch keine andre Beſtimmung deſſelben ergeben, als durch ein nothwendiges Beziehen auf daſſelbe, da einmal die Nothwendigkeit, es

zu ſetzen, unwandelbar gegeben iſt. Aber ſo wie das Sein durch das Beziehen darauf aus dem Daſein und Werden gleichſam wurde ein Lebendiges, ein Leben der Form im Werden, ſo wird es auch vielleicht durch ein anderweitiges Beziehen darauf werden können zu einem Leben, daß für ſich erfaßt und wieder bezogen werden kann auf das Werden. Dies giebt den andern Standpunkt des Erfaſſens für das Erfaſſen von der Ahnung aus, und von ihm das eigentlich innere Leben jenes Erfaſſens. Es ſoll alſo in dieſem Abſchnitte nicht ſowohl ein neuer Begriff gewonnen werden, ſondern der Lebensquell und das höhere Leben des Erfaſſens für das Erfaſſen; und es wird alſo entwickelt das Gebiet der Ahnung, wie ſich darin offenbart zuerſt die Sehnſucht, dann der Glaube und die Liebe im Conflict mit ihrem Feindlichen, der Furcht, wie ſich dadurch geſtalten die beiden entgegengeſetzten Prinzipien für das Erfaſſen des Seins, das monotheiſtiſche und polytheiſtiſche, wie durch ſie bedingt werden die verſchiedenen, beſondern Geſtaltungen des Erfaſſens für das Erfaſſen, und wie dadurch gegeben wird das Ideal.

§. 24.

Das Sein in der Ahnung, in ſo fern von demſelben aus bezogen werden ſoll auf alles Werden, iſt für ſich zu erfaſſen, alſo nicht bloß als ein Bleiben, auf welches das Werden zu beziehen iſt. Dieſe Nothwendigkeit wird zuerſt erkannt in der Sehnſucht nach einem unbekannten Etwas.

Aus dem als Erläuterung zum vorigen §. Hinzugefügten ergiebt ſich, daß, da ein ganz andrer Standpunkt eintritt für das Erfaſſen des Seins, dies auch in einem ganz

andern Gebiet aufgefunden werden muß, als das vorige war. Vergleichen wir das Vorige mit dem gegenwärtig Zu=Betrachtenden, wie es vorläufig angedeutet worden ist: so sehen wir leicht ein, daß jenes zu diesem in demselben Verhältnisse steht, wie das im Vorigen gegebene Verhältniß des Plastischen zum Teleologisch=Sittlichen, und wir können also sagen, daß dies letztere Verhältniß, innerhalb des Erfassens des Werdens, ursprünglich begründet sein müsse durch den umfassendern Gegensatz, von welchem jetzt die Rede ist. Da nun alles darauf ankommt, das Gebiet aufzufinden, in welchem das Sein erfaßt werden könne, als ein solches, von welchem bezogen werden kann auf das Werden; so werden wir also auch ohne Bedenken das teleologisch=sittliche rein für sich als dasjenige zu erkennen haben, wo dieses Auffinden als möglich gelten darf. Wir werden deshalb dieses Gebiet aber auch genau auszuscheiden haben in Beziehung auf das Für=sich=Erfassen des geahneten Seins, und um dieser Ausscheidung willen uns die Unmöglichkeit dessen recht anschaulich zu machen, was nicht geleistet werden kann, weil dadurch einzig hervortreten wird, was wirklich möglich ist.

Wir haben das Sein, wie es beim Erfassen des Werdens liegen bleibt, als ein Bleibendes gegen das Daseiu und das Werden, auf welches immer bezogen werden muß, anerkannt als ein Geahnetes, deshalb weil es neben jeder Erscheinung als Gegensatz nothwendig miterfaßt wird, aber weder als ein Mannigfaltiges, dessen Merkmale wahrgenommen und es selbst so der Erscheinung bestimmt entgegengestellt werden kann, noch überhaupt als ein Einzelnes, das in einer, als ein Mannigfaltiges bestimmbaren Reihe, und so als ein bestimmtes erfaßt werden könnte,

(ersteres in Beziehung auf die Anschauung, letzteres in Beziehung auf die Empfindung des Angenehmen und Unangenehmen), so daß eben nichts übrig bleibt, als ein bloßer, nicht bestimmbarer, immer aber nothwendiger Gegensatz gegen die Erscheinungen des Werdens.

Ein Blick auf die Entwickelung des Menschen zu dem Streben, das geahnete Sein wirklich zu erfassen, wobei wir jedoch vorläufig die Entwickelung des feindlichen Prinzips noch getrennt halten, wird um so leichter den Weg zum Ziele bahnen; indeß bemerken wir noch, daß diese Entwickelung nicht als eine historische, sondern als eine ideelle, in der menschlichen Natur gegründete, gelten soll.

Aus der Kenntniß der menschlichen Natur überhaupt, so wie aus dem, was gleich im Anfange über die Entwickelung alles Bewußtseins gesagt wurde, wie es bedingt ist durch die Individualität menschlichen Erfassens, ergiebt sich, ohne daß es hier einer bestimmtern Nachweisung bedürfte, daß die Ahnung auf den niedern Stufen der geistigen Entwickelung, wo der Mensch nur mit der Welt um das Dasein kämpft, wenig oder gar nicht hervortreten kann. Dieser Kampf ist das Erste, was ihn zum Bewußtsein nöthigt und in ihm zum Bewußtsein kommt, eben aber auch so zuerst sein ganzes Wesen in Besitz nimmt. Die Weltberührung der Form nach tritt erst später, als ein bestimmt Zu-Erfassendes, hervor. In jenem ersten Kampfe bringt die Ahnung noch keine strenge Scheidung zwischen der Erscheinung und ihrem Gegensatze zu Stande, beide fließen gewissermaßen in einander, und das gesamte Erfassen der Welt bleibt ein Afficirtwerden durch die Flucht des Werdens, welches zuerst sich äußert als ein dumpfes Fortgehen mit dem Werden, ohne daß das Ich im Stande

wäre, den gegenwärtigen Moment als ein Gewordenes entgegenzusetzen dem vergangenen und dem folgenden, und ihn so fest zu halten gegen die Gesamtheit des Werdens, oder wenn dies ja der Fall ist, wie er denn als nächste Stufe im Fortgange menschlicher Entwickelung eintreten muß: so wird der Moment nur fest gehalten und darin erfaßt das Ich bloß als ein afficirtes, also das Gefühl der Unlust und Lust, und es erscheint der Wunsch und das Streben, den Moment der Lust zu erfassen als einen stehenden gegen das gesamte Werden der Unlust, ihn so fest zu halten und ihm Dauer zu geben. Dies ist freilich die erste Hindeutung auf ein plastisches Erfassen und somit die erste Spur von der Ahnung des Seins, wobei aber nothwendig der durch die Ahnung bedingte Gegensatz noch ganz aufgeht in dem Gegensatz der Unlust und Lust. Erst wenn der Kampf um das Dasein mit einem gewissen Erfolg fortgekämpft ist bis auf den Punkt, wo er nicht mehr die Aufmerksamkeit und das Interesse des Menschen allein verschlingt, giebt ihm auch die Berührung mit der Weltform diese als ein Zu-Erfassendes, und zwar nothwendig, weil eben die Form der Welt jenen Kampf selbst, wiewohl dem Kämpfenden noch unbewußt, ausgleichen half. Das Eintreten der Berührung der Weltform, als einer bestimmt zu erfassenden, erfolgt aber nicht, so lange in jenem Kampfe nur von einem bloßen Werden des Angenehmen und dem möglichen Nichtwerden des Unangenehmen die Rede ist. Hat aber jener Kampf den Punkt erreicht, wo die Richtung des Gemüths auf die Dauer und das Festhalten des Angenehmen schon in dem Ergreifen ihres Ziels mehr Bestimmtheit und Klarheit erlangt, da wird in diesem Festhalten des Angenehmen erfolgen das Erfassen der Weltform und zwar, indem durch dieses

Festhalten des Angenehmen nothwendig der Augenblick festgehalten werden muß, und sich so ausscheidet aus der ganzen Reihe der Momente des Werdens. Dadurch erfolgt jenes Eintreten des Bewußtseins der Weltform zugleich mit dem Eintreten des Erfassens der Weltform in einem Momente, also: es fällt dieses Erwachen des Bewußtseins in das Gebiet des Plastischen, welches aber seinem Wesen nach erst klar werden kann, durch Betrachtung von dem Standpunkte des Sittlichen.

Mit und durch dieses Eintreten der Weltberührung der Form nach als eines Zu-Erfassenden, entwickelt sich auch zugleich jene Ahnung, da durch das Aussondern des Moments die Erscheinungen des Werdens schärfer bestimmt und eben sowohl unter sich klarer hervortreten, als auch die Flucht des Werdens um so fühlbarer machen, und zugleich mit jeder Erscheinung des Werdens die Nothwendigkeit jenes Gegensatzes des Werdens, zumal da das geahnete Stehende, Unwandelbare, auf eine eigenthümliche Art correspondirt dem Festhalten des Moments im Plastischen. Es wird aber jenes Entgegengesetzte in der Ahnung eben deswegen, weil es in seinem Gegensatze gegen die einzelne Erscheinung nicht bestimmt erkannt zu werden vermag, und doch immer stehen bleibt, als eine nothwendige Einheit gegen alles Werden, einmal ein Ruhepunkt für den Menschengeist, der den Flug des Werdens mitfliegt, zugleich aber ein Erregendes, das ihn nie ruhen läßt; und dies sind die Elemente einer Sehnsucht nach einem unbekannten Etwas, das wir nie ergreifen können.

In einem merkwürdigen Verhältnisse steht aber die Ahnung und die daraus sich ergebende Sehnsucht mit dem Sentimentalen. So wie dieses sich offenbart in der Wehmuth, angeregt durch das Vernichten des Augenblicks durch

den Augenblick, wodurch dem Werden alles Feste und Stehende geraubt und es zum Sterbelager von vergehenden Augenblicken wird: so tritt jene ein als das Gegengewicht, das fast eben so schmerzlich den Menschen hinweist auf ein Bild, an welchem sich eben so wenig Umriß als einzelne Züge erkennen lassen, und das doch immer, obgleich wir es nie in der Flucht des Werdens ergreifen können, unwandelbar fest steht und uns rastlos auffordert, uns darauf zu stützen. Dabei darf nicht unbeachtet bleiben, daß dieses Verhältniß der Ahnung und Sehnsucht zum Sentimentalen analog erscheint jenem im Gebiete der Weltberührung der Form nach von mir nachgewiesenen doppelten und entgegengesetzten Streben nach der Seite der Einheit und nach der Seite des Daseins (s. §. 3. S. 30.) Nur daß hier die Einheit erfaßt werden soll als ein Leben für sich, dort aber nur die Rede sein konnte von einer Einheit, in so fern darauf bezogen werden soll.

§. 25.

Da das Sein nicht anders erfaßt werden kann aus der Form der Welt im Werden, denn nur als ein Bleibendes oder Stehendes: so muß es erfaßt werden aus der Form des Wollens oder rein aus der Freiheit zur Bestimmbarkeit durch den Glauben.

Wie dringend die in der Natur des Menschen liegende Sehnsucht ist, welche im vorigen §. sich ergab, beweisen die vergeblichen Versuche das Sein auf dem Wege der Verstandesthätigkeit zu erfassen; wie man den Weg einschlug von Erscheinung zu Erscheinung, um mittelst der Causalität

zu dem Sein, als der höchsten Ursache, zu gelangen; wie man ferner, durch Vertauschung eingeschränkter Merkmale gegen uneingeschränkte, eine unwandelbare Realität zu gewinnen suchte, aber zu nichts weiter gelangte, als zur Einsicht der Nothwendigkeit, alle Beschränkung in Raum und Zeit aufzuheben, wodurch nun allerdings zwei Verneinungen gegeben wurden, aber keine Erkenntniß vom Sein für sich entstand, weil immer kein Bild entstand, und es jenseit aller Erscheinung liegen bleibt.

Es wurde oben gesagt, daß die Offenbarung der Weltform zuerst zum Bewußtsein gelange im Gebiete des Plastischen; da aber die Weltform sich offenbart im Sittlichen so wohl als im Plastischen, so wird auch nicht minder, als auf dem plastischen Standpunkte, in jenem, dem Gebiete des Teleologisch-Sittlichen, die Ahnung eintreten und zwar mit noch dringenderer Sehnsucht begleitet, weil die praktische Seite in Berührung kömmt. Das Werden des Guten, das in dem Werden überhaupt bei der Flucht desselben, als ein nur langsam fortschreitendes, sich zeigt, scheint dadurch in einem Mißverhältnisse mit dem Werden überhaupt zu stehen, und da, während der Augenblick, in welchem es als geworden erscheint, von dem nächstfolgenden vernichtet wird, auch von dem gewordnen Guten manches wieder verloren geht: so deutet dies auf ein Uebergewicht des Werdens der Natur oder des Daseins über das Werden aus der Freiheit oder des Seins, des Guten, und zugleich wird eben dadurch das Werden des Guten nicht zu einer recht klaren und bestimmt zu erfassenden und von dem Gegentheil (dem Bösen) scharf zu sondernden Erscheinung, da sich zu viele Gegensätze darin durchkreuzen, die durch den Schein der Verwirrung beunruhigen und so ebenfalls jene Sehnsucht nach dem Bleibenden verstärken.

Dieses liegt aber als Gegensatz (gegen das Gute als Erscheinung, nicht als Gutes) ebenfalls wieder neben jeder Erscheinung im Gebiete des Sittlichen, und zwar hier nicht mit derselben Unbestimmtheit, wie im Gebiete des Plastischen; denn das innere Wesen des Guten wird bestimmt ausgesprochen in dem Gesetz, welches in dem Kampfe um das Dasein (s. §. 18. S. 108. u. ff.) ins Bewußtsein tritt als das Sollen, dem Folge zu leisten ist, und zwar als ein ursprünglich in der Menschennatur gegebenes, da das Ich, wie es sich im Individuum als Mensch offenbart, eben ist das Können des Universums selbst im Individuum. Eben vermittelst dieses Gesetzes können wir jenen neben der Erscheinung liegenden Gegensatz auch klarer bestimmen gegen die Erscheinung und das Mangelhafte derselben und zwar, weil das Gewordene der Erscheinung nur betrachtet wird als ein Gewolltes und wie es gewollt wurde, nicht als ein Gewordenes an sich. Durch diese Beziehung auf das Gesetz wird jenes feste unwandelbare Bestehen neben dem Fluge der Erscheinungen zuerst Norm für jede einzelne derselben, und in so fern es sich nun nothwendig darstellen muß als ein unwandelbar festes Wollen des Guten und zugleich als ein Darstellbares in der Erscheinung, wird es das sittliche Ideal, und so treffen wir hier zuerst auf das Ideal, aber nur auf das sittliche, da wir früher nur immer die Empfänglichkeit dafür fanden. Dabei darf uns hier nicht wundern, daß wir ein andres Resultat erhalten aus dem Gesetz, dem Verhältniß des Wollens zum Sollen, als dort (s. §. 21. S. 127. ff.) Dort war die Rede bloß von der Empfänglichkeit für ein Ideal und also von einer möglichen Steigerung des Daseins, hier aber wird das Gesetz unmittelbar in das absolut-erste Können des Universums gelegt und als solches

betrachtet; es ist also schon ursprünglich mit demselben Eins, und so kann eben keine Trennung und kein Feindliches entstehen.

Wir würden eben so auf ein Ideal gekommen sein im Gebiete des Plastischen, wenn dieses nicht als ein solches, das für die Sinne ist, alle genauere Bestimmtheit jenes Gegensatzes in der Ahnung unmöglich gemacht hätte, die aber im Gebiete des Sittlichen möglich wurde, weil hier nicht von den Sinnen und dem Gewordenen für die Sinne die Rede ist, sondern rein vom Wollen. Daß aber jener Gegensatz, jenes Unwandelbar-Feste dem Menschen vor der Hand noch in der Ahnung liegen bleibt und oft eine schmerzliche Sehnsucht erweckt, dies rührt her von der Befangenheit durch das Plastische bei einem Wesen (dem Menschen), das selbst Erscheinung unter Erscheinungen lebt, und diese Sehnsucht währt so lange, als diese Befangenheit dauert und das Uebergewicht behält. Ob und wie derselbe frei werden könne, davon werde ich weiter unten wenigstens eine Andeutung geben, da eine ausführlichere Erörterung nicht in dem Gesamtgebiete einer Aesthetik liegt. So viel ist gewiß, in seinem natürlichen Zustande ist der Mensch gewöhnlich nicht frei davon, weil er als Erscheinung den Trieb behält, alles auch nur als Erscheinung mit sich in Berührung zu setzen, und weil er in dieser Berührung seine Befriedigung zu finden wähnt.

Bald aber muß die Frage wichtiger werden, wie jenes Gesetz, durch welches er eben den Gegensatz in seiner Bestimmtheit zur Erscheinung erkannte, sich verhält zu diesem Sein für sich. Freilich offenbart sich dies Gesetz im Innern des Menschen, aber nicht als zufällige Erscheinung, die als ein Einzelnes gelten müßte, sondern mit der Nothwendigkeit sich allen Erscheinungen seines Innern, in so

fern ſie Bezug auf ein Handeln haben, zum Grunde zu legen, und zwar mit der Giltigkeit als Beſtimmungsgrund für die geſamte Freiheit. Er muß es alſo auch erkennen als die Forderung des Univerſums ſelbſt in ihm; er muß es ſich deuten als ein Sein für ſich, da es weder durch Raum noch Zeit bedingt iſt. Darum bietet ſich nirgends ein innerer Grund dar, welcher ihn nöthigen könnte, jenes Geſetz für etwas andres zu halten, als für eben jenes Stehende der Ahnung, für jenes unwandelbare Wollen oder ſittliche Ideal ſelbſt, nur mit dem Unterſchiede, daß es als letzteres im Gegenſatz gegen die Erſcheinungen des Werdens und als zu erreichendes Ziel für jeden freien Willen; in der Geſtalt des Geſetzes aber im Innern des Menſchen erkannt wird mit der Beziehung auf das eigne freie Wollen deſſelben, als eines Einzelnen. Aber indem der Menſch genöthiget wird, beides zu verknüpfen, ergiebt ſich für ihn die Nothwendigkeit der Einheit alles Wollens des Guten, und wenn er auch durch ein andres Prinzip ſich veranlaßt fühlt, ſich ſelbſt von dieſer Einheit des Wollens des Guten wieder getrennt zu denken und es ſich ſelbſt entgegen zu ſetzen: ſo kann er doch nicht umhin die Nothwendigkeit jener Einheit anzuerkennen, und wenn er die Trennung ſelbſt mit unbeſtochener Klarheit erfaßt hat, der Einheit zu vertrauen, als der feſten unerſchütterlichen Grundlage des Univerſums, und ſo entſteht der Glaube auf der erſten Stufe ſeiner Entwickelung. In dem Glauben ſpricht ſich alſo aus das Univerſum als Einheit, und zwar als ein Inneres, unter einem Prinzip ſtehendes, welches keinen Gegenſatz außer ſich hat; in welchem alſo auch nichts ſein kann, das unter ein anderes, alſo jenem einen entgegengeſetztes Prinzip, alſo in eine andere Welt gehöre.

§. 26.

Die Liebe, als die innigste Beziehung der Freiheit auf die Form des Universums, giebt erst dem Willen die wahre Form und das wahre Leben, und vollendet den sittlichen Glauben zum religiösen.

Der Glaube, wie er sich im vorigen §. ergab, ist nur das Resultat einer erkannten Nothwendigkeit, eine Ergebung aber mit Selbstüberwindung, die noch immer als etwas vom Universum erzwungenes gelten muß; ein sittlicher Glaube, in welchem aber jene Trennung zwischen der Einheit des Guten und dem Besondern des Individuums noch fortbesteht, und so lange diese fortbesteht, kann zwar die Ahnung zu einer festen Gestalt geworden sein, aber die Sehnsucht bleibt noch ungestillt. Denn sie könnte nur gehoben werden durch eine Befriedigung mittelst des sittlichen Stolzes, wenn das Individuum in seinem Wollen stets sich unterwerfen könnte dem Sollen des Gesetzes und so gleichsam selbst treten in die Stelle der Nothwendigkeit des zwingenden Universums. Aber so oft auch ein solches Unterwerfen des Wollens in einzelnen Fällen gelingen mag, so wird es doch, da die Stärke des Willens immer eine beschränkte bleibt und nie eine unendliche werden kann, auch, gegen einen des Gelingens, unzählige Fälle geben, wo es nicht gelingt, und wo jener sittliche Stolz von seiner Höhe herabgestürzt und gedemüthigt wird durch die eigne Schwäche. Und wehe dem Menschen, dessen sittlicher Stolz in solchen Fällen nicht gedemüthiget würde! Wo bleibt dann aber die Befriedigung jener Sehnsucht in einem Zustande, wo sich durch rastloses Erheben und Fallen die Getrenntheit des Individuums vom Universum,

des Wollens vom Sollen, immer nur zu deutlich offenbart, und zuletzt wohl gar in dieser Getrenntheit durch ein Feindliches gegen das Können des Universums, welches verborgen im Hintergrunde bleibt (s. S. 128.) erhalten wird?

Soll endlich alles ausgeglichen werden, so muß noch ein Andres hinzutreten, und dies ist die Liebe, sie, in der wir das wahre innere Leben der Freiheit erkannten, und die wir eben bestimmten als die innigste Beziehung der Freiheit auf die Form des Universums, d. h. auf die nothwendige Bedingtheit alles Daseins und Werdens durch ein ewiges unwandelbares Sein. Man hat das Gesetz, das Sollen, als das erste unmittelbar in dem Menschen gegebene Feste und Unwandelbare erkannt, und man hat in so fern recht, als es das erste Unmittelbare des Bewußtseins ist, gegeben durch den Gegensatz des Seins im Individuum gegen das Können des Universums, was, als unabhängig von dem Afficirtwerden des Ich erscheinend, sich auf die Freiheit des Seins bezieht, aber dessen ungeachtet ist es noch nicht das erste Unmittelbare der Freiheit selbst, dies ist die Liebe. Das Gesetz offenbart sich immer erst bei hellerem Bewußtsein, und seine Autorität wird erst anerkannt, wenn das Verhältniß des Individuums zum Universum ins Bewußtsein tritt, und die Nothwendigkeit des Selbstzwanges eingesehen werden kann; aber die Liebe äußert sich gleich von Anfang an unmittelbar, und wenn auch in anderer Gestalt und beschränkterer Richtung, als bei reiferer Entwickelung des Gemüths, doch nicht mit geringerer Kraft und Stärke, und zwar zuerst als Naturtrieb, dann in den Erscheinungen des Heroismus eines Heldenvolks, als Liebe des Weibes, der Kinder, des Freundes, des Stammes und des Volks und Vaterlandes; sie erweitert sich

und nimmt ihre Richtung höher und ſoll endlich das Höchſte, nicht mehr bloß in der Erſcheinung und im Daſein, ſondern ſie ſoll es für ſich umfaſſen.

Merkwürdig iſt auch das Gegentheil der Liebe, der Haß. Er kann ſeiner Natur nach nichts andres ſein, als das Verhältniß der Freiheit gegen die Nichtform oder gegen die Störung oder Zerſtörung der Form des Univerſums. Der Gegenſtand dieſer Beziehung liegt nicht innerhalb des Univerſums, wo iſt er alſo? Er liegt in dem Kreiſe des Erfaſſens von Seiten des Individuums, und iſt nur gegeben durch das Erfaſſen. Je beſchränkter daher der Kreis des Erfaſſens iſt, je ſchärfer und lebendiger wird auch der Gegenſatz der Liebe und des Haſſes ſein; jemehr ſich dieſer Kreis erweitert, jemehr gleicht ſich dieſer Gegenſatz aus; die Liebe wird umfaſſender und verdrängt den Haß, und ſie ſoll ihn hinaus drängen aus dem Univerſum, dahin wo ſein wahrer Gegenſtand iſt, d. h. ſie ſoll ihn überwinden und vernichten.

Die Liebe iſt alſo auch das wahre unmittelbare Leben der Freiheit; in ihr und durch ſie lebt unmittelbar die Form des Univerſums. Sie gleicht alles aus. Der Glaube wird erſt durch ſie ein freies inneres Leben; in ihr iſt zugleich das Innerſte des geiſtigen Lebens, weil ſie ſelbſt das Innerſte iſt in dem Können des Univerſums. Dieſes Innerſte iſt nicht mehr in dem ſchwankenden Kampfe zwiſchen dem Sollen und Wollen, und die Befriedigung der Sehnſucht kein Spiel des ſittlichen Stolzes und der Demüthigung. Sie ſelbſt bleibt in dieſem Kampfe tief und ſtillwaltend liegen, und weiſt den Stolz zurück in die Schranken, und verwandelt den Schmerz der Demüthigung und die Bitterkeit der Reue in die ſüße Hofnung. Sie ruft das Sein für ſich, vorher eine dunkle Geſtalt, überall hervorblickend durch die Flucht des Werdens und doch nirgends

zu erfassen, als höchstens von der Seite des drohenden Gebots: du sollst, ins wahre Leben, und der sittliche Glaube wird dadurch zum religiösen, und das Erfassen des Seins zur Religion.

§. 27.

In dem Glauben durch die Liebe ist gegeben das Sein, als ein rein monotheistisches Prinzip.

Wenn das Können des Universums, als das Absolut-Erste, hier bezeichnet wird durch das dem Können untergeordnete Sich-selbst-Können oder Sein, so rührt dies daher, weil in dieser Bezeichnung die höchste Selbstständigkeit des Könnens charakterisirt ist im Gegensatz gegen das Daseiu und Werden, in welchem Gegensatz eben es zuerst erfaßt wurde auf dem Wege der Verstandesthätigkeit, und worin es auch gehalten werden muß, wegen Beziehung auf das Erfassen des Werdens und der Form, als fester Einheitspunkt für alles Werden und für alle Form. So wie nun schon bei dem Erfassen des Werdens das Sein in der Ahnung sich zeigte als ein zwar Unbestimmbares, aber doch als Bleibendes gegen jedes Dasein, also auch nothwendig als Eines und Dasselbe, so wird auch die Sehnsucht, welche nichts andres ist, als das sich gehemmt fühlende und durch diese Hemmung sich selbst erfassende Leben der Liebe, gerichtet sein auf eine Einheit, auf ein Unwandelbares und Ewiges.

Wenn aber bei dem Erfassen des Seins für sich das sittliche Ideal erkannt wurde als ein unwandelbar festes Wollen des Guten in Beziehung auf alles Dasein und Werden: so lag auch hierin bestimmt die Einheit, so wie in dem Gesetz (dem Sollen) selbst, in so fern es allem Handeln zum Grunde liegt als Bestimmungsgrund für

alle Freiheit; eben so wird auch der Glaube, als das Vertrauen auf die Einheit alles Wollens des Guten, in so fern sie unerschütterliche Grundlage des Universums ist, auf die Einheit gerichtet. Tritt nun die Liebe, die innigste Beziehung der Freiheit auf die Form des Universums, hinzu: so wird auch sie, weil sie eben ursprünglich auf die Form des Universums gerichtet ist, diese aber eben besteht in der Bedingtheit alles Daseins und Werdens durch die Einheit, nur gerichtet sein auf die Einheit. In dem Gebiete des Religiösen also, dessen innerstes Wesen wir erkannten als das Aufgehen des Könnens des Individuums im Können des Universums, muß also auch, wenn eben dieses Aufgehen bedingt ist durch die Liebe, dieses Aufgehen sein ein Aufgehen des Könnens im Individuum in einer Einheit, weil in einer Vielheit kein wirkliches Aufgehen des Einzelnen möglich ist. Im Gebiete des Erfassens für das Erfassen (im ästhetischen), wo die Liebe sich selbst erfaßt durch die Form des Universums, wird eben auch nur die Beziehung auf jene Einheit der Form unwandelbar zum Grunde liegen. Hieraus geht aber hervor für das Gebiet des Religiösen der reine Monotheismus, dessen Einfluß auf das Gebiet des Erfassens für das Erfassen, obgleich dies von dem Gebiete des Religiösen aus allem Bisher-Gesagten als bestimmtgetrennt anerkannt werden muß, schon aus dem innern Zusammenhange als nothwendig erscheint.

So schwer es nun auch dem Monotheismus geworden ist, sich in der wirklichen Entwickelung des Menschengeschlechts zu einem reinen ungetrübten Erscheinen heraus zu kämpfen: so wird doch keiner es leugnen können, daß die Nothwendigkeit desselben in dem Ganzen von uns eben dargestellten Entwickelungsgange des Für-sich-Erfassens

des Seins und in der ganzen Natur dieses Erfassens gegründet ist, daß also der Monotheismus die einzig wahre Form alles religiösen Lebens ist. Unsere Darstellung sollte aber auch nur eine ideelle sein, um die Elemente des Monotheismus, wie sie in der Menschennatur begründet sind, und wie sie in ungehemmter Wirksamkeit ihr Resultat nothwendig erzeugen müssen, also die Nothwendigkeit dieses Resultats, nachzuweisen. Die wirkliche Entwickelung des Menschengeschlechts giebt freilich ein ganz andres Bild des religiösen Lebens, und deutet bei der innern Nothwendigkeit des Monotheismus auf ein im Dasein und Werden, als eben so nothwendig liegendes, Störendes, zugleich aber auf ein Schützendes und die Störung aufhebendes in dem ursprünglichen Sein, welches eben wieder nichts andres ist, als die Liebe selbst, welche aber nicht anders den Monotheismus über alles Störende siegreich zu erheben und zu erhalten im Stande ist, als wenn sie gleich von Anfang an, in ihrem vollsten Leben und in ihrer reinsten Beziehung, unmittelbar der Entwickelung mit- und beigegeben, und diese so nicht den Einwirkungen jenes Störenden ganz überlassen wird.

§. 28.

Das monotheistische Prinzip und seine Entwickelung muß, wenn es rein erscheinen soll, durch die Liebe unmittelbar gegeben werden, in dem es nur im Individuum zum Leben gelangt, sich aber hier durch den Kampf um das Dasein ein der Liebe Feindliches und ihre Entwickelung feindlich Hemmendes und Störendes setzt, nämlich die Furcht.

Wenn das monotheistische Prinzip wirklich rein und in voller Kraft erscheinen soll: so muß die Liebe

gleich unmittelbar im Anfange der Entwickelung mitgegeben sein, oder vielmehr das monotheistische Prinzip selbst muß unmittelbar gegeben werden, damit die Liebe gleich Freiheit gewinne, es fest zu halten und zu erheben über alles Störende. Diesen Satz hat die Erfahrung in der Geschichte der gesamten Entwickelung der Menschheit bewährt, in dem wir einerseits in den ältesten Urkunden die bestimmtesten Nachrichten von einem Urmonotheismus finden, andererseits es aber noch heute große Völkerschaften giebt, welche noch keine Ahnung von dem Monotheismus haben und auch keine Andeutung der Möglichkeit geben, daß er sich bei ihnen, ohne Mittheilung von Seiten der Völker, die ihn schon in ihrer Urzeit empfingen, jemals entwickeln werde. Dies deutet aber auch schon auf die große Gewalt des Störenden hin, von dem bereits die Rede war, das wir also auch hier genauer betrachten müssen, und zwar ebenfalls seiner innern Wirksamkeit nach, also als ein gleichsam Nothwendiges — als ein feindliches Prinzip der Entwickelung im Gebiete der Ahnung.

Dieses feindliche Prinzip ergiebt sich sogleich in und durch den ersten Kampf zwischen dem Menschengeist und der Welt um das Dasein mit den ersten Regungen desselben, und ist die Furcht, welche sich gewaltsam eindrängt, allen Keimen jener oben ausgeführten Entwickelung zum Monotheismus vorauseilt, dem Reifen jedes Werdens derselben übereilt vorgreift, sich selbst zum Theil an die Stelle der ersten Ahnung und Sehnsucht setzt, die Ahnung im Gebiete des Sittlichen in kleinlich-scheuen Argwohn verwandelt, und den Glauben in Aberglauben oder Unglauben, indem sie das Gelangen zur Liebe hemmt.

In den ersten Regungen des Kampfes zwischen dem Menschen und der Welt um das Dasein ist die Unlust das

Erregende; denn das Angenehme oder die Lust ist dann nur das Ruhen vom Kampfe. Erregend wird die Lust erst, wann die Formanschauung ein größeres Uebergewicht erhalten hat. Jenes Ruhen wird nun als ein Entgegengesetztes gegen den Kampf erkannt, und dieser Gegensatz, durch ein bestimmtes Gefühl ausgesprochen und zum Bewußtsein gebracht, ist die Furcht. Bei dieser liegt aber das Drohen mit Vernichtung im Hintergrunde, welches, vermöge des Triebes der Selbsterhaltung, den Widerstand aufregt, und dieser Widerstand setzt sich nothwendig ein Objekt, ein Feindliches, daß er zu bekämpfen hat, und das nun eben Gegenstand seiner Furcht wird.

§. 29.

Die Furcht in ihrer Entwickelung bezieht sich auf ein durch sie bedingtes und in ihr begründetes Sein, und erzeugt dadurch das Fatum.

Da auf dem Stande des Kampfes um das Dasein, auf welchem die Furcht entsteht und sich ein Feindliches setzt, die Weltberührung der Form nach noch nicht mächtig geworden ist, sondern nur die Berührung dem Dasein oder dem Stoffe nach vorwaltet, diese aber nur mit den Einzelheiten der Welt, ohne mitgegebne Beziehung auf das Ganze, geschieht: so wird jenes Feindliche sich auch immer als ein Einzelnes darstellen, und so ein Vielfaches werden; und dies ist ein Glück für den Menschen, denn vermöchte er sogleich dieses Feindliche in das ganze Universum zu legen, so müßte er gleich im Anfange dieses Kampfes durch Verzweifelung untergehen.

Es wird aber ebendeshalb die Furcht in diesem Kampfe ihren Gegenstand, das Feindliche, in ein Simultan-Vieles

auflösen, in welchem jedes Einzelne als ein Successiv-Eines sich darstellt, das gegen die Flucht der Erscheinungen, als ein Festes, Dauerndes, liegen bleibt. Aber in dieser Vielheit ist zugleich das Mittel gegeben, den Kampf um das Dasein mit Erfolg fortzusetzen, wiewohl nun die ganze Entwickelung desselben durch das Vorgreifen der Furcht entstellt wird. Denn da in der Vielheit zugleich die Beschränkung liegt: so entstehen wieder Gegensätze innerhalb dieser Vielheit selbst, die dem kämpfenden Individuum günstig sein müssen.

Tritt nun die Weltberührung der Form nach als ein Zu-Erfassendes in Wirksamkeit: so wird die Entwickelung des Kampfes um das Dasein durch die Furcht schon immer zu einem gewissen Punkt der Bestimmtheit gediehen sein, wo sie nicht sogleich wieder vernichtet werden kann; denn eine solche Vernichtung würde nur erfolgen, wenn die Berührung der Weltform als ein Maximum den ersten Moment und alle folgende so ganz erfüllte, daß das Bewußtsein jenes Kampfes um das Dasein ausgeschlossen würde. Dies ist aber unmöglich, da sonst das Bewußtsein des Daseins wieder wegfallen müßte, welches zugleich mit jenem Kampfe gegeben ist. Dagegen ist mit Bestimmtheit zu behaupten, daß das Bewußtsein der Weltform eintreten werde zuerst als ein Minimum und im entgegengesetzten Verhältniß an Klarheit und Wirksamkeit steigend, wie das Bewußtsein des Kampfes um das Dasein mehr und mehr verdunkelt wird und abnimmt. Beide Erscheinungen bilden jetzt in Beziehung auf das Bewußtsein ein Entgegengesetztes des Steigens und Abnehmens, das sich aber nie wechselseitig ganz aufheben kann. So wie aber das Bewußtsein jenes Kampfes durch die Furcht gestaltet ist, und mit dem, was darin liegt und hineingelegt wurde,

in dem die Furcht die Weltberührung der Form nach schon vor dem Bewußtsein bestimmte, das bleibt darin liegen, und behält gegen jenes zuerst eintretende Minimum des Bewußtseins der Form hinlängliche Kraft und Uebergewicht, ihm den Gang der Entwickelung zu bestimmen, der nun fast unaufhaltsam eingeschlagen wird.

Das Bewußtsein der Weltform erwacht, wie oben nachgewiesen wurde, zuerst im Gebiete des Plastischen (s. S. 142); da es aber schon im Voraus von jenem feindlichen Prinzip afficirt ist: so wird auch die Entwickelung der Ahnung eines Unwandelbar-Festen, als eines Gegensatzes gegen alle Erscheinungen, umgestaltet werden in jenes Feindliche, oder wenigstens entstellt. Denn da das klare Ausscheiden des Moments, das Wesen des Plastischen, sich durcharbeiten muß durch die Befangenheit von der Furcht und ihrem Gegentheil der Hoffnung: so wird es lange währen, ehe die Weltberührung der Form nach, dem Bewußtsein rein für sich erscheinen kann, als Gegensatz jener Weltberührung dem Dasein nach. Das erstere wird immer noch in dem durch das Dasein bedingten Kampf aufgehen und seine Wirkungen und Gegensätze innerhalb desselben entwickeln. Es wird, bei dem Ausscheiden des Moments, dieser immer seine Beziehung auf das Werden, und zwar durch die Beziehung auf Lust und Unlust, behalten, und beide Beziehungen werden mit dem Momente zugleich geben das Miterfassen eines Furchtbaren und dessen Gegentheils, wobei zu bemerken ist, daß wir für dieses Gegentheil keine so bestimmte Bezeichnung haben als für das Furchtbare, indem Erfreulich und Hofnungerweckend sich zwar der Sache nähern, aber theils fremdartige Nebenbegriffe haben, wodurch sie zugleich in ein andres Gebiet übergehen, theils den Sinn nicht entscheidend mit einem Schlage treffen.

Dies ist aber eine natürliche Folge davon, daß Unlust und Schmerz ursprünglich in dem Kampfe um das Dasein das eigentlich Erregende waren und es lange blieben; und es wird auch die Furcht noch lange ein entscheidendes Uebergewicht und dadurch natürlich einen fortbildenden Einfluß behalten.

Da in jedem Momente aber die Beziehung auf Lust und Unlust liegt, so wird auch die Furcht neben jedem Momente der Erscheinungen des Werdens liegen bleiben, und zwar sie allein, weil sie das Stärker-Erregende ist und so die Hofnung, obwohl diese eben so bleibend ist als die Furcht, doch aber zurück gedrängt und, trotz ihrer unverdroßnen Wiederkehr, mehr als eine flüchtige Erscheinung an die einzelnen Bilder der Lust geknüpft werden. Weil aber von jedem Dasein im Werden immer bezogen werden muß auf ein Bleibendes, auf ein Sein, das Prinzip der Furcht aber in der ganzen Entwickelung des Erfassens bereits zu tief Wurzel geschlagen hat: so wird dadurch die Möglichkeit gegeben sein, daß jenes geahnete Sein sich selbst verwandele in den Gegenstand der Furcht, und daß das Furchtbare also Eins werde mit jenem Sein in der Ahnung unter der Gestalt eines dunkeln Fatums, als Gegensatz gegen alle Erscheinungen im Hintergrunde liegen bleibend und ihn selbst verdüsternd.

Dies ist der ursprünglich erste und der wahre Charakter des Fatums seiner Quelle und Entstehung nach; es ist ein Feindliches, alle freie Thätigkeit im Dasein hemmendes und rächendes, wenn die freie Thätigkeit dennoch auf Augenblicke siegen sollte, unerbittlich sich alle Kraft und Gewalt unterwerfend, und ihrer Siege spottend, in dem es den Schein derselben eine Zeitlang gestattet, dann aber plötzlich den Schleier hinwegnimmt und in den

Abgrund der Vernichtung blicken läßt. Gewinnt dies Fatum das Anſehen und den Charakter eines Rächers der Verbrechen, alſo einen teleologiſch-ſittlichen, ſo iſt dies auch eine nothwendige Wirkung des Fortſchreitens zum teleologiſch-ſittlichen Erfaſſen des Werdens, wo aber nun der Moment und das Werden überhaupt um ſo ſchneidender heraustreten gegen dieſes Fatum. Es iſt dies eine zweite Stufe der Fortbildung dieſes Begriffs, indem das Geſetz des Sollens als Zwang einer Unüberwindlichen Nothwendigkeit in ihn gelegt wird. Dies iſt und bleibt aber auch die letzte und höchſte Stufe ſeiner Ausbildung; jedes weitere Fortſchreiten konnte nur durch die Liebe erfolgen, und dieſe hebt nothwendig das Fatum in ſeinem innerſten urſprünglichſten Weſen ſelbſt auf.

Was die Verehrer des Korans in dieſer Art haben, iſt eigentlich kein Fatum, ſondern ſeiner innerſten Grundlage nach monotheiſtiſche Prädeſtination.

§. 30.

Furcht im Conflict mit der Liebe, ſo daß letztere noch von der erſten beherrſcht wird, erzeugt das polytheiſtiſche Prinzip.

Da die Weltberührung der Form nach nothwendig eintreten muß, da ſie das Ausgleichende wird im Kampfe um das Daſein, und zwar als ein Steigendes im Gegenſatz gegen das Abnehmen des Bewußtſeins jenes Kampfes: ſo wird auch damit die Liebe ſich nothwendig entwickeln müſſen, weil ſie ja eben die innigſte Beziehung der Freiheit auf die Form des Univerſums iſt. Aber ſie wird gebunden ſein durch den Kampf um das Daſein in dem raſtloſen Streben, ſich von dieſem Kampfe frei zu

machen, und sich also in einem Conflict mit dem feindlichen Princip, der Furcht, befinden, ohne jemals von ihr oder ihren fortbildenden Wirkungen frei zu werden. Von dieser Gebundenheit der Liebe ist die Ursache eben das im letzten §. gewonnene Resultat, daß nämlich die Furcht Besitz nahm von dem In-sich-Leeren, dem Sein der Ahnung und so das Fatum erzeugte. So lange das in der Ahnung erfaßte Sein diese Gestalt behielt, war keine Befreiung der Liebe von dieser Gebundenheit möglich, die nur erfolgen kann, wenn die Liebe unmittelbar selbst in das Sein gelegt wird und ihm Bestimmtheit und Leben giebt. Dies ist aber deshalb nicht wohl möglich, weil die Furcht ihrer Natur nach (s. S. 88. u. 89.) das Fatum immer in ein undringliches Dunkel hüllt und alle Versuche es ans Licht hervorzuziehen, vereitelt. Ich führe die Griechen hier als Beispiel an. Bei ihnen lag jenes Fatum im Hintergrunde, selbst die Götter waren demselben unterworfen. Die Mören oder Parcen, die Nemesis sind Gestalten, die gleichsam jene dunkle Ahnung fixiren sollten; aber vergebens. Immer blieb dennoch jenes Fatum; das Geahnete entschlüpfte immer wieder und legte sich drohend in den dunkeln Hintergrund. Es war dies aber eben so natürlich als nothwendig, weil jene Göttergestalten nothwendig in das Gebiet der Erscheinungen und des Werdens traten, von welchem aus immer wieder auf das Sein in der Ahnung bezogen werden muß.

Wenn also die Furcht so bestimmt von der Ahnung und dem Sein darin Besitz genommen hatte, wo blieb dann in diesem Kampfe die Liebe? Wo hatte sie ihr Gebiet? Wo anders als in dem Werden und in den Erscheinungen desselben? Denn ein andres gab es nicht mehr. Dazu kam noch die Nothwendigkeit, daß die Weltberührung

der Form nach gleich zuerst bei dem Kampfe um das Dasein nur hervortreten konnte in plastischer Beziehung, so daß also all diesem zufolge das Göttliche, das sich eben in und durch die Liebe offenbart, aufgehen mußte in dem Werden und der Erscheinung. Es wurde das Göttliche ein gesteigertes Dasein und Werden, also ein in der Anschauung zu erfassendes Sinnliches für die Wahrnehmung der Sinne, und somit ergab sich der Polytheismus, als ein Prinzip für die Entwickelung der Liebe im Gebiete des Religiösen und Aesthetischen.

Dies kann noch bestimmter in der innern Geschichte der Menschenentwickelung nachgewiesen werden.

Es gestaltete sich nämlich gleich im Anfange durch den Kampf um das Dasein eine Vielheit feindlicher und günstiger Objekte, welche nothwendig plastisch erfaßt und mit den Erscheinungen Eins wurden, und so ein Ganzes von Bildern gaben. Dieses Ganze aber mußte ein Unendlich-Mannigfaltiges sein, indem die Gesamtheit aller Erscheinungen ohne Ausnahme aufgefaßt wurde als jene Vielheit des Feindlichen und Günstigen. In einem solchen Mannigfaltigen werden aber die Einzelheiten in Absicht des Erregens sehr verschiedenartig sein, so daß es nicht an solchen fehlen wird, die, indem sie zwar die Furcht erregen, doch, durch ihr Verhältniß gegen andre stärker erregende, sich den Menschen darstellen als schwächere, und zwar nicht bloß gegen die stärker erregenden Erscheinungen, sondern auch gegen die Kraft des Menschen. So wird sich im Allgemeinen die Naturverehrung ergeben mit allen ihren verschiedenartigen Aeußerungen der Furcht und Hofnung.

Jetzt aber ist noch ein neues Moment der Verschiedenartigkeit in der Entwickelung zu beachten, nämlich das Gefühl der Abhängigkeit vom Universum, dieser wahre

Scheidepunkt mannigfaltiger Entwickelungen. Im Anfange des Kampfes um das Daſein in der Weltberührung dem Stoffe nach, war das Erſte das Gefühl völliger Abhängigkeit von dem Werden und den Erſcheinungen des Univerſums, welches Gefühl erſt klar werden und ins Bewußtſein gelangen konnte, als einzelne Siege in jenem Kampfe erfolgt waren, und ein Gefühl eigner Kraft erweckt wurde, das aber wieder, zuerſt als ein Minimum eintretend, nur dazu diente, das dunkle Gefühl der Abhängigkeit gehörig vor dem Bewußtſein zu beleuchten und gerade das Gefühl der Schwäche erzeugte. Dies Gefühl äußert ſich fürs Erſte in einer Scheu vor allen Erſcheinungen, die ſich als Aeußerungen großer Kräfte zeigen; zweitens durch die Neigung, unverhältnißmäßig große Wirkungen geringfügig ſcheinender Urſachen zu bewundern, und drittens durch die Hofnung, von ſolchen kleingearteten Erſcheinungen durch die ungewöhnlich großen Wirkungen derſelben vor Uebeln bewahrt und in einen beſſern Zuſtand verſetzt zu werden; eine Hofnung, die faſt zu gleicher Zeit als ein feſtes Vertrauen erſcheint, nicht ſo wohl weil ſie durch Erfahrung begründet wurde, wie wohl auch da mancherlei als mitwirkend eintreten konnte; ſondern weil die Gegenſtände dieſer Hofnung ſich als Erfüllungsmittel derſelben leicht von dem Menſchen beherrſchen laſſen und ſo die ſonderbare Täuſchung entſteht, als habe man die Erfüllung jener Hofnung auf dieſe Art in ſeiner Gewalt. Hierin liegt ein ſonderbares Gewebe von Widerſprüchen, unter denen der Haupt- und Kernwiderſpruch iſt, daß man von unbedeutenden Dingen, die man ſelbſt in ſeiner Gewalt hat, und leicht zerſtören kann, die größten, alle Naturkräfte überwältigenden Wirkungen erwartet und glaubt; wobei jedoch auch nicht unbeachtet bleiben darf, daß ein tiefes Gefühl

von dem nothwendigen innern Zusammenhange des Universums, der auch im Kleinsten anzuerkennen ist, bei diesem Widerspruche zugleich mit im Hintergrunde liegt. Es ergiebt sich aber aus demselben die Verehrung kleiner Naturerzeugnisse (welche die Kunst vielleicht noch der Phantasie anpaßt), und das ganze Spiel des Fetischismus und der Zauberei, da der Mensch, nur durch ein dunkles Gefühl mit dem tiefern Gange der Natur zusammenhangend, diesem ein plötzliches Hinwegschaffen des Gefürchteten, so wie ein plötzliches Erscheinen des Gehofften und Gewünschten entgegensetzt. Ueberhaupt ist für den Menschengeist auf den ersten Stufen des Bewußtseins in der Unbekanntschaft mit der Causalität der Erscheinungen etwas sehr Drohendes, indem ihm immer nur jede als ein Einzelnes plötzlich hervortreten muß, wogegen ihm das Setzen des plötzlichen Erscheinens des Gehofften, wie des plötzlichen Aufhebens des Gefürchteten, sogleich eine (subjektive) Klarheit in die dunkle Welt bringt, da Wunsch und Wille die Hofnung und Furcht bestimmt gestalten, und der Mensch seine eigne Welt sogleich hinüberträgt in die wirkliche, wobei ihn überdies, durch seine Unbekanntschaft mit dem Zusammenhange der Natur-Causalität, die Analogie der Erfahrung unterstützt; denn auch in der wirklichen Welt sind ihm alle Erscheinungen plötzlich wie durch Zauber entstehend, und seine innere Zauberwelt ist nur ein Bild der äußern. Dies ist es eigentlich, was man unter dem Namen Aberglauben begreift. Das Wesen desselben besteht in einem sonderbaren Widerspruche, vermöge welches der Mensch, eben er, der schwache hülfsbedürftige, von Dingen, die er selbst beherrschen und vernichten kann, die an sich schwächer sind als er, Hülfe erwartet gegen den Gang und Drang des Universums selbst, im Kampfe um das Dasein. Wenn

der Asiate die Sonne anbetete, so wird man, so wenig eine solche Verehrung auch als wahre Religion anzuerkennen ist, das doch nicht als Aberglauben ansehen können; denn die Sonne ist wirklich ein großer Gegenstand und zugleich erhaben; sie ist die große Ursache großer Wirkungen; wenn also der Mensch seine Hofnung und sein höchstes Vertrauen auf einen Naturgegenstand setzt, von dem die Fruchtbarkeit der Erde, so wie das Leben und Wohlsein zahlloser Geschöpfe abhängt, so wird seine Verehrung als frei von jenem Widerspruche anerkannt werden müssen.

Diese ganze Entwickelung der Ahnung in ihren Beziehungen auf das Werden, wie sie sich bisher durch die Furcht gestaltet hat, bleibt und setzt sich fort, selbst nachdem der entscheidende Punkt eingetreten ist, wo das Sittliche anfängt bestimmter einzuwirken. Dieser Punkt ist das Zusammentreten der Menschen zu größern Gesellschaften, bedingt durch den natürlichen Geselligkeitstrieb und veranlaßt durch den Kampf des Menschen mit der Welt um das Dasein, zu welcher Welt freilich auch für jeden Einzelnen die übrigen Menschen mit gehören. Der Mensch wird in jenem Kampfe genöthigt ein Schutz = und Trutzbündniß mit seines Gleichen gegen die übrige Welt zu schließen. Er schließt sich an Andre und Andre an sich an, und dadurch wird das ganze Menschenleben ein andres. Die Lust wird dem Menschen nun ein Erregendes, da es vorher nur ein Ruhen und fast nur die Furcht das Erregende war. Die Lust wird erregend, in dem sie gleichsam ein Reflectirtes wird, da der Mensch sie der Thätigkeit Andrer mitabgewinnen muß. Er muß von Andern Unlust entfernen und ihnen Lust verschaffen, wenn er im Kampfe um das Daseln von ihnen mitgeschützt sein und Lust empfangen will. So ist freilich das Verhältniß der Gesellschaft

im Anfange ein ſelbſtiſches, in welchem aber bereits die Keime der Uneigennützigkeit, wenn auch nur, wie alle Keime von Lebensentwickelungen, als ein Minimum liegen. Denn nicht nur das Beſtehen, ſondern ſelbſt das Entſtehen irgend eines geſelligen Vereins wäre unmöglich ohne Glauben, ohne die ſelbſt bewußtloſe Vorausſetzung des Wollens des Guten. Aber die verſchiedenartigen Thätigkeiten in dem Gebiete der Geſelligkeit müſſen bald dieſen Glauben ſtärken, indem er nach und nach überwindet den Argwohn, den die Furcht im Zuſtande der Geſelligkeit leicht erzeugt. Das Sittliche, das Geſetz und der Glaube an eine nothwendige Einheit des Wollens alles Guten, treten ins Leben, aber freilich ſtets gehemmt und gebunden. Nachdem ſich aber ſo durch das Entſtehen der Geſellſchaft das Gebiet des Sittlichen dem Menſchen aufgeſchloſſen hatte, ging auch mit dem Abhängigkeitsgefühl eine wichtige Veränderung vor. Der Menſch, indem er ſich auf den Menſchen ſtützt, wird unabhängiger von der Natur und gewinnt ſo ein wirkliches Gefühl der Kraft. Er lernt ſeine Kräfte abmeſſen an den Kräften Andrer und die Mannigfaltigkeit derſelben kennen. Wer ein Mannigfaltiges von Kräften beſitzt und fähig iſt, jede derſelben auf eine entgegengeſetzte Schwäche in Andern wirken zu laſſen, ohne ihre ihm vielleicht fehlende Kraft gegen ſich in feindliche Bewegung zu bringen, iſt zum Herrſcher geboren. Solche Menſchen erheben ſich vor den Uebrigen in der Geſellſchaft und werden beſtimmend für die Freiheit derſelben. Hier entſteht ein neuer Gegenſatz und Kampf zwiſchen Herrſchen und Gehorchen. In demſelben aber entwickelt ſich das Unabhängigkeitsgefühl immer ſtärker und ſtrebt empor bis zur Unabhängigkeit vom Univerſum, wobei die Gefährten dieſes Strebens ſind der Stolz und zuletzt der Uebermuth,

den endlich die rächende Nemesis findet und zwar nur zu leicht bei dem Gegensatz der menschlichen Schwachheit gegen dieses Unabhängigkeitsgefühl, das überdies nur ein erworbnes ist.

Das Bisher-Gesagte ist allerdings eine Art Geschichte des innern Lebens der Menschheit, aber auch nur wieder des innern, nicht des äußern, oder wie sich die Entwickelung des Menschen dem äußern Erscheinen nach historisch gezeigt hat, wiewohl es die Quellen dessen enthält, was sich in und an den äußern Erscheinungen des Menschenlebens offenbart hat. Diese äußere Erscheinungsart aber kann ein Mannigfaltiges sein von großer Verschiedenheit durch die verschiedenen Modificationen der Entwickelungsreihen, welche bedingt werden durch das Mannigfaltige des Hemmenden und das frühere oder spätere Eintreten des Fördernden. Dabei geht zugleich daraus hervor, daß, wie in der Entwickelung der Ahnung unter dem Einflusse des Prinzips der Furcht sich nachweisen läßt, kaum eine reine Auflösung der Aufgabe des höhern Lebens zu erwarten ist, ohne einen besonders überwiegenden Ausgleichungs- und Berichtigungsmoment, da zwar in der menschlichen Natur, wie wir gezeigt haben (§. 27.), alles einer reinen Entwickelung Fähige und ihr Günstige vorhanden ist, aber durch das feindliche Prinzip gleich von vorn herein so entschieden gestört und in einen Gegensatz gebracht wird, daß die Entwickelung selbst, ungeachtet des Zunehmens des günstigen Prinzips an Wirksamkeit und Uebergewicht, doch unzähligen neuen feindlichen Kombinationen preis gegeben bleibt, die immer wieder schwächend und hemmend einwirken, und so wird, bei dem durch den Conflict der Furcht und Liebe, des Daseins und der Form, entstandenen Polytheismus, alles, was sich darin ausbilden kann, auch inner-

halb desselben zurückgehalten werden, und wenigstens, sollte auch als einzelne Erscheinung vielleicht etwas dem Monotheismus Aehnliches hervortreten, nie zum allgemeinen Leben gedeihen können. Allein es wird sich nun auch unter dem Einfluße jener Entwickelung im Conflict zwischen Furcht und Liebe, der Polytheismus auf verschiedengearteten Stufen zeigen.

Zuerst wird er sich darstellen als Fetischismus (Abhängigkeit von den Erscheinungen des Werdens — ursprüngliches Gebiet des Aberglaubens — ägyptischer Thierdienst — Zauberei — Jongleurs — Naturverehrung, basirt auf Schwäche); alsdann, hat sich das Gemüth durch Geselligkeit und sittliche Entwickelung frei gemacht von diesen Regungen der Schwäche, und ist es sich klarer geworden durch das Bewußtsein der Weltform, erfolgt die Erhebung des Gemüths zu den großen und erhabenen Naturerscheinungen. Der Mensch lernt das Große, Erhabene und selbst das Furchtbare verehren, weniger aus Furcht, als aus Anerkennung derselben als großer und mächtiger Glieder in der teleologischen Causalreihe des Weltalls, daher er denn auch leicht in die Gestirne die Bestimmungsgründe seiner eignen Schicksale legt (eigentlich höhere Naturverehrung — Verehrung der Gestirne, Astrologie, — Verehrung des Feuers — Erhebung des Sittlichen im Menschen). Diese Stufe stellt den Menschen nahe an die Gränze des Monotheismus, und es scheint, als bedürfe er nur weniger Schritte, um zu diesem in das eigentliche Gebiet der Liebe überzugehen. Aber die Erfahrung hat bewiesen, wie schwer dieser Uebergang für die einmal im Polytheismus Festgezauberten ist. Zoroasters Lehre gab in seinem Dualismus erst den Kampf zwischen der Furcht und Liebe, aber den Sieg konnte er nicht vollenden.

Durch das Sittliche aber, das auf der vorigen Stufe als Grundlage anerkannt wurde, eröffnet sich ein andrer Weg zur Vollendung des Polytheismus; es schließt sich nämlich ein geschichtliches Moment an (Verehrung großer Menschen und Wohlthäter des Menschengeschlechts — eigentliche Vergötterung der Menschheit). Da aber bei der Befestigung des plastischen Erfassens, wodurch die Vielheit der feindlichen und günstigen Objekte zu einem Ganzen von Bildern wurde, und zwar mit dem Bestreben diese Bilder als stehende festzuhalten in der Erscheinung, so wird auch jetzt vorzüglich in der Menschenvergötterung die äußere Erscheinung festgehalten werden, der Trieb des Könnens wird das Bilden von Gestalten herbeiführen, und somit die Vergötterung zur Verewigung durch Denkmäler und Sichtbarmachung des Göttlichen durch die Kunst werden (Verehrung des Menschen, Ausbildung des Menschenideals zur Erscheinung in sichtbarer Form — Verehrung der Kunst, am höchsten und vollendetsten bei den Griechen).

§. 31.

Das Vorwalten des monotheistischen Prinzips bedingt das Vorwalten des Sittlich-Schönen, -Großen und -Erhabnen; so wie das Vorwalten des polytheistischen Prinzips das plastische Ideal und das Vorwalten des Plastisch-Schönen, -Großen und -Erhabnen.

Aus allem bisher in diesem Abschnitte Gesagten ergiebt sich also folgendes Resultat: das Sein, weil es durch die Verstandesthätigkeit nicht erreicht werden kann, sondern immer nur liegen bleibt für das Beziehen aus dem Werden als ein bleibendes, aber unbestimmbares und leeres, wird

und kann in Beſitz genommen werden nur von dem Gemüth, und erſt, wenn das geſchehen iſt, kann die Verſtandesthätigkeit wieder, als von einem neuen Anfangspunkte aus, ihre Funktionen beginnen. Aber das Gemüth kann dieſes Sein entweder in Beſitz nehmen durch die Furcht oder durch die Liebe, und es kann die Furcht entweder darein ſetzen die Nothwendigkeit, getrennt von der Freiheit als einen Gegenſatz derſelben, oder es kann die Liebe ſich ſelbſt darein ſetzen mit ihrem innerſten Leben, und dieſes Leben iſt eben wieder die innigſte Beziehung derſelben auf die Form. Im letztern Falle wird ſich alſo das Sein ausbilden müſſen, in ſo fern es bezogen wird auf das Daſein und Werden zur Form des Univerſums. Weil durch die Form aber eben alles Daſein iſt: ſo wird dieſes Beziehen auf das Daſein und Werden auch ſich ergeben als ein eben ſo nothwendiges, wie ſich als nothwendig ergab das Beziehen von jedem Daſein auf das Sein. Da aber eben in dieſem Beziehen die Nothwendigkeit liegt, daß von der Form des Univerſums bezogen werde als von einem Getrennten, alſo als von einem Entgegengeſetzten gegen das Daſein und Werden auf dieſes; ſo wird nothwendig von ihr bezogen werden, in ſo fern ſie geſetzt wird nicht als ein in der Erſcheinung Gegebnes noch Unwahres; ſondern in ſo fern ſie geſetzt wird als ein in ſeiner Wahrheit Gedachtes, alſo als Ideal.

Nur in dieſem gegenſeitigen Beziehen von dem Daſein auf das Sein und umgekehrt liegt das Ideal begründet, und zwar in der Nothwendigkeit derſelben als ein nothwendiges. Es wird ſich deshalb bilden ein Leben des Idealen, welches ſich an die Seite ſetzt dem geſamten Werden als eine höhere Welt und ſich darüber verbreitet, indem in dem Beziehen von der Form des Univerſums das

Setzen derselben in ihrer Wahrheit angewendet wird auf alles Dasein und Werden, oder auf das gesamte Gebiet des Erscheinens, und es wird sich so ergeben eine Mannigfaltigkeit des Ideals in Bezug auf das Gebiet des verschiedenen Erfassens der Welt, welches sich bestimmt durch die Empfänglichkeit für dasselbe im Dasein und Werden als ein sittliches, in so fern bloß die Einheit alles Wollens des Guten gesetzt wird durch das Gesetz und durch das Verhältniß zwischen dem Sollen und Wollen, welches aber als Ideal nicht wirklich ins Dasein und Werden eingreifen kann, da es sich in der Empfänglichkeit für das Ideal selbst aufhebt (§. 21. S. 127 u. 128.) und als Abstraction und Maß liegen bleibt, das wahre Leben aber erst gewinnt, wenn es gesetzt wird als ein Unmittelbares der Freiheit durch die Liebe. Die Einwirkung der Liebe giebt aber das ästhetische Ideal und zwar das Ideal des Sittlich-Schönen, -Großen und -Erhabenen.

Wäre nun eine freie Entwickelung der Liebe durch ein unmittelbares Setzen derselben in das unwandelbare Sein von vorn herein ohne Störung und Bezug des feindlichen Prinzips, also ein freies Vorwalten des Monotheismus möglich gewesen: so würde dadurch überhaupt sogleich das teleologisch-sittliche Gebiet des Erfassens das Uebergewicht erhalten, und das Leben, wie das Erfassen für das Erfassen, gestaltet haben, so daß im letztern das Sittlich-Schöne, -Große und -Erhabene vorgewaltet hätte. Es würde die Liebe das sittliche Ideal hingestellt haben als die ernste Grundlage, aber umgestaltet zum Ideal des Sittlich-Schönen in Gebiete des Erscheinens der Freiheit, so wie es die Sinnenwelt veredelt hatte durch das Ideal des Plastischen. So hätte sie überall bildend, denn sie selbst ist die Quelle alles Bildens und alles Lebens, in das Werden eingegriffen,

den Ablauf der Erscheinungen stützend auf das Unwandelbar-Feste des Gegensatzes und beide Gebiete des Sittlichen, wie des Plastischen, nach ihrer Empfänglichkeit für das Ideal befruchtend durch die Wahrheit, d. h. durch das Ideal, sie so harmonisch zusammen stimmend und fortführend zum höchsten Ziele, dessen Erreichung aber wohl kein sterbliches Auge je erblicken wird.

Da aber ein solches Vorwalten des Monotheismus von Anfang ohne Störung durch das feindliche Prinzip unmöglich ist, und also der Polytheismus als herrschend eintrat, wie er denn Jahrtausende hindurch im Alterthum herrschend gewesen ist: so mußte sich auch natürlich das Gesamtverhältniß des Lebens des Idealen verändern und umkehren. Die Furcht hatte das unwandelbare Sein in Besitz genommen für eine drohende unerbittliche Nothwendigkeit, die sich höchstens nur zur Gestalt eines strengen unerbittlichen Gesetzgebers und Rächers ausbildete. Die Liebe mußte nun das Gebiet der Erscheinungen einnehmen, und sie erzeugte die Gestaltungen des plastischen Ideals, in dem sich das Sittliche unterordnete dem Plastischen und dadurch eben das Plastische ins Leben rief.

Natürlich ist es, daß nur die Griechen diese Bahn zur Vollendung des Idealen mit Glück betraten, da bei ihnen grade die Unterordnung des Sittlichen zur Vergötterung des Menschen mit der natürlichen Anlage für die ästhetische Seite des Lebens zusammen traf. Nur dadurch, daß das Sittliche sich eben dem Plastischen unterordnete und so völlig in der Erscheinung aufging und mit ihr zur stehenden Form wurde, konnte das Ideal des Plastischen erzeugt werden. Alle andre Völker, die in ihrer Bildung bis zur Möglichkeit eines Für-sich-Erfassens der Form, im Polytheismus, fortgeschritten, aber nicht rein zur

Menschenvergötterung übergegangen waren, oder mehr Sinn für teleologisch-sittliches Erfassen als für das plastische hatten, konnten nie zu einem solchen Bilden des Idealen gelangen; denn für die Naturgegenstände, außer dem Menschen, wenn auch darin Empfänglichkeit für ein Ideal wahrgenommen wurde, konnte kein Ideal gefunden werden, weil kein eigentlich sittliches Leben erfaßt und zur stehenden Form werden konnte, und da die Liebe nicht lag unmittelbar in dem unwandelbaren Sein, so daß ihnen von hieraus ein höheres Leben mitgetheilt werden konnte; daher die so wenige Beachtung der leblosen Natur in der plastischen Kunst des Alterthums *), weil in ihr kein Sittliches aufgehen konnte. Bei den vorchristlichen Germanen konnte eben deshalb der Polytheismus und die Menschenvergötterung nicht den Weg zum Kunstideal im plastischen Gebiete einschlagen, weil ihr ganzes inneres Leben ursprünglich auf das Teleologisch-Sittliche gerichtet war.

Es ist also kein Wunder, wenn Winkelmann und andre Forscher in der Kunst des Alterthums, die Grazie in den Kunstwerken der Griechen so vorherrschend finden, so wie auch, daß die Griechen das Ideal der menschlichen Gestalt zu hoher Vollendung brachten. Aber dies wurde nicht ursprünglich bedingt durch ein Betrachten und Zusammensetzen der schönsten Theile des Körpers und durch ein Erzeugen der Norm, welche die Natur nicht erreichen konnte; es lag in der bestimmten Richtung des Zeitalters und des Volkes auf das Plastische, in welchem jede höhere Erscheinung des Lebens zur sichtbaren Form werden mußte,

---

*) Man wende mir hier nicht Homers und andrer Dichter Gleichnisse und Naturdarstellungen ein, da der Dichter in das teleologische Gebiet der Kunst gehört und jene Naturdarstellungen eben das Plastische in dieses Gebiet bringen.

und so eine eigenthümliche Welt entstand, in der das Genie sogleich zu Hause war und durch alle plastischen Erscheinungen eines so plastischen Lebens überall den bildenden Einfluß empfand.

Wie aber, wenn wir nun, so wie wir durch das Beziehen von dem Gebiete der Ahnung aus das Ideal fanden, so auch endlich es wagen dürften, von eben diesem Standpunkte aus, wenn auch keine Definition von dem Schönen zu geben, doch aber wenigstens so viel in Beziehung auf dieses oben vom Standpunkte des Werdens aus, als tiefverborgen und unaussprechlich Anerkannte, anzudeuten, daß das Gemüth, in welchem das Sein in der Ahnung, das Leere, in Besitz genommen werden soll von der Liebe, sich des Lebens jenes Unaussprechlichen mit klarerem Bewußtsein bemächtigen könnte?

In der vorigen Abtheilung fanden wir von dem Standpunkte des Werdens aus, daß die Form des Universums sich offenbare im Dasein und Werden als das Schöne, Große und Erhabene, je nachdem sie in der Anschauungsform aufging, darüber hinaus ging, oder jenseits derselben liegen blieb als unerreichbar für die Anschauung; was aber eigentlich innerlich in dieser Offenbarung lebe, was das sei, das man gewöhnlich mit erweiterter und umfassenderer Bedeutung des Worts das Schöne nennt, das mußten wir als das Erhabne der Idee unberührt in dem Heiligthume verborgen lassen. Die Form des Universums bleibt freilich immer das, was erfaßt wird, aber das eigentliche geheime Leben in dieser, dies Unaussprechliche von uns immer nur unmittelbar zu ergreifende, das uns anspricht mit einem hohen unwiderstehlichen Zauber, dieses Innerlichste der Form, das wir eben, ohne uns sagen zu können, warum, für das Schöne erklären, ist nichts anderes als das Leben der Liebe

selbst in der Form des Universums und der Zauber dieses Lebens der Liebe, die unwiderstehliche, sich immer erfüllende, Anforderung von Seiten desselben, es selbst zu erfassen rein für das Erfassen oder rein für sich. Ohne Liebe also keine Schönheit, so wie ohne Schönheit keine Liebe. Es ist Moralitäts-Pedanterei, die Liebe von der Schönheit frei machen zu wollen. Aber freilich muß die Schönheit in ihrer Wahrheit, in ihrer tiefsten und umfassendsten Bedeutung erkannt und nicht bloß auf die reinplastische Erscheinung beschränkt werden. Die erhabenste Tugend, wäre sie reines Resultat des Gebotes: du sollst! wäre ihr Leben nicht zugleich das Leben der Liebe, würde nie Liebe erwecken. Mit einem Worte, jenes hochgepriesene Pflichtgebot, du sollst, führt auf ein teleologisch-sittliches Heidenthum, wie die Griechen zu ihrer Zeit ein plastisches hatten; es würde eine Vergötterung des Menschen im Teleologisch-Sittlichen vollbracht haben, wie die Griechen sie im Plastischen wirklich vollbracht hatten; es würde aber durch diesen schneidenden Gegensatz alle Liebe, alles Schöne, alle Kunst vernichtet haben, wenn ihre Vernichtung nicht eben so unmöglich, als die Vernichtung der Wahrheit, wäre.

Zweiter Hauptabschnitt.

Das Zusammentreten des Erfassens der Weltform mit dem Willen, oder die Kunst.

Erste Abtheilung.

Die Kunst dem Werden nach.

§. 32.

Der Wille erzeugt das Können des Menschen im eigentlichen und gewöhnlichen Sinne, indem er erzeugt die That, die Wirkung und das Werk, und daraus geht hervor die Kunst in ihrer weitesten Bedeutung.

Wenn wir von dem Zusammentreten des Willens mit dem Erfassen der Weltform sprechen und daraus jetzt unmittelbar das Entstehen der Kunst zu finden hoffen: so versteht es sich wohl von selbst, daß nicht die Rede sein kann von den ersten ursprünglichen Functionen des Willens, in so fern er schon zum Grunde liegt jedem Sich-selbst-Können im Individuum, denn in dieser Hinsicht ist er schon bei jedem Erfassen thätig: sondern nur in so fern er das Können im Individuum fortführt von dem Sich-selbst-Können in sich zu dem Sich-selbst-Können aus sich gegen das Können des Universums überhaupt, endlich zu dem

Sich-selbst-Können aus sich mit und durch das Können des Universums überhaupt, also vom Sein zum Wollen und Thun, in so fern es ein Aeußeres wird.

In dieser Hinsicht ist das, worauf der Wille des Menschen geht, die That, und die erste That desselben ist Widerstand gegen die Welt, und diese That zugleich der Anfangsmoment des Kampfes gegen die Welt um das Dasein, der sich fortsetzt als ein Werden, gleichlaufend dem Werden der übrigen Welt, wo das nächste Wird das vorhergegangene Ist unaufhörlich vernichtet, und zwar nicht bloß correspondirend und getrennt, sondern so aufeinander wirkend, daß der Augenblick des Werdens der Welt nicht bloß den nächstvorigen Augenblick vernichtet, sondern auch den correspondirenden Augenblick der widerstehenden Menschenthätigkeit. Setzten wir nun diese Vernichtung des Augenblicks durch den Augenblick als eine rein objektive; so würde jeder Augenblick ganz durch den folgenden vernichtet werden, der Moment der widerstehenden Menschenthätigkeit würde keine Spur zurücklassen und ihre Kraft gewissermaßen an dem Werden der Welt erschöpfen, und so immer der folgende Moment des Widerstandes die Vernichtung des vorigen durch reine Erzeugung einer neuen That ersetzen müssen. In dieser Reihe von Vernichtung und Widererzeugung der That liegt aber das Prinzip der Vernichtung aller menschlichen That und so auch des Menschen selbst. Denn da die Kraftäußerung sich in jedem Moment an dem Werden der Welt erschöpft und wiedererzeugt werden müßte, die Kraft der Menschen aber endlich ist, und sich, obwohl es die Kräfte des Universums im Dasein ebenfalls sind, zu diesem dennoch verhält, wie ein Endliches zu einem Unendlichen, indem es der vernichteten Kraft gleichgültig sein muß, wie lange die entgegengesetzte, welche

die Vernichtung überdauert, in dieser Dauer bleibt; da überdies der Mensch mit einer Kraft der vielfachen Einwirkung der Welt widerstehen muß: so wird, bei diesem Immer-wieder-Erzeugen der Kraftäußerung und der That, dieses Endliche an dem Momente der Erzeugung haften, und eine Progression beschleunigter Abnahme, d. h. eine Progression des Erliegens geben, wie sie in einzelnen Fällen, bei geringer Kraft des Widerstandes gegen eine überwiegende Einwirkung, nicht selten wirklich erfolgt. Aber ein solches Erliegen würde, im Fall eine solche objektive Vernichtung des Augenblickes durch den Augenblick allgemein gesetzt wäre, die ganze Gattung der Menschheit, auch wohl alles Lebende und endlich die ganze Welt, in so fern sie Erscheinung und Dasein ist, treffen; sie würde gleichsam ein Ungeheuer sein, das sich in jedem Augenblicke nach und nach selbst verzehrt, und zwar deshalb, weil wir in einen philosophischen Atomismus auf der Seite der Zeit gerathen wären, so wie jeder Atomismus ein Resultat des Setzens des subjektiven Erfassens für das objektive Sein ist.

Jeder Moment ist, diesem Atomismus zufolge, ein untheilbares Zeittheilchen, und das ganze Dasein und Werden eine Reihe solcher Zeittheilchen. Natürlich müßte aber der Moment, als ein solches Zeitmolekül, eben seiner Untheilbarkeit wegen ganz vernichtet und aufgehoben werden, wobei man aber wieder nicht einsehen kann, wie bei der Untheilbarkeit des Molekuls seine Vernichtung möglich sein soll, ja wie überhaupt ein Zusammenhang unter den Molekuls statt finden und also ein Werden als Reihe entstehen kann, indem ein ähnlicher Widerspruch statt findet, wie in Lavoisiers räumlicher Atomistik, wo die Elemente der Körper zusammenhängen sollen, ohne sich in irgend einem Punkte wechselseitig zu berühren.

Eine dynamische Ansicht würde in dieser Hinsicht folgendes festsetzen müssen. Nur durch die Beziehung auf das Sein, hat das gesamte Werden seine Objektivität als Causalreihe. In dieser verhält sich jeder Moment zu den folgenden, wie das Sein zum Dasein, d. h. er ist Ursache derselben, und eben so wieder die vorhergegangenen zu ihm wie Sein zum Dasein, d. h. er ist Wirkung (s. S. 100 u. 101.). Die objektive Realität jedes Moments im Werden besteht also in der Nothwendigkeit, daß er erfaßt werde als Sein und Dasein zugleich, und zwar das Sein im Dasein und das Dasein im Sein unmittelbar. Kann er nur als Dasein erfaßt werden, so ist er noch nicht wirklich d. h. objektiv da, sondern nur subjektiv, weil er nur erfaßt werden kann in mittelbarer Beziehung auf das Sein, indem er zuerst erfaßt wird in Beziehung auf das Sein des erfassenden Ich, nicht aber in unmittelbarer und dann erst bezogen auf das Sein des erfassenden Ich. Eben so wenn er nur als Sein erfaßt werden kann, indem er dann nur wieder erfaßt wird in Beziehung auf das Sein des erfassenden Ich, nicht aber unmittelbar in Beziehung auf das Sein, wie es dem gesamten Dasein gegenüber steht; diese Beziehung kann es eben nur erhalten, wenn es unmittelbar gesetzt ist in das gesamte Dasein, als ein das Ich unmittelbar selbst Afficirendes. Die volle Realität, die eigentliche Reife des Moments, ist also freilich in dem Erfassen desselben als Sein und Dasein zugleich, dennoch aber ist er mittelbar schon in allen vorigen Momenten, weil das Sein für ihn in denselben ist, und eben so in allen folgenden, weil er als das Sein für sie in demselben ist.

Vergleichen wir nun das Werden des menschlichen Widerstandes im Kampfe um das Dasein gegen die Welt mit dem Eben-Gesagten; so werden wir finden, daß jede

That bei dieſem Widerſtande ebenfalls in der Cauſalreihe ſei, weil ſie nothwendig ſein muß ein Daſein durch das Sein der vorherigen Momente des Werdens und ein Sein für die folgenden; wobei nun freilich der Unterſchied eintritt, daß jede That bedingt ſein könne durch die vorigen Momente des Widerſtandes, und wieder bedingen die folgenden, ſo daß alſo der Widerſtand ſelbſt bildet eine vollſtändige Cauſalreihe in ſich, ein Werden des Widerſtandes, gleichlaufend dem Werden der Welt, wie wir es im Anfange vorläufig als nothwendig vorausſetzten, oder daß jede That nur bedingt ſein könne durch die Momente des Werdens der Welt überhaupt, und wieder nur bedingend ſei für dieſes Werden. Letztere Art des Widerſtandes wird ſtatt finden in dem Zuſtande, wo der Menſchengeiſt weniger erſcheint als ein Sich-ſelbſt-Können des Univerſums im Individuum, ſondern mehr als ein Gekanntes, alſo wo die Natur in ihm vorwaltet gegen die Freiheit; und die erſtere Art, wodurch das vollſtändige Werden des Widerſtandes erfolgt, wird dann möglich werden, wenn die Weltberührung der Form nach, welche auch ſchon vorher, wiewohl unbewußt, als vermittelnd und ausgleichend wirkte, ins Bewußtſein tritt.

Da der Menſch als Individuum eigentlich nur eine Kraft zum Widerſtande, aber eine mehrfache Empfänglichkeit für die Angriffe der Welt hat: ſo wird ihm dadurch nothwendig ſein Widerſtand ein Mannigfaltiges, worin er die Momente des Werdens unterſcheiden lernt und ſie entgegenſetzen dem geſamten Werden ſeines Widerſtandes. So ſchreitet er hier fort zum Erfaſſen des Moments des Werdens der Welt überhaupt und zum Entgegenſetzen deſſelben dem Werden überhaupt. Wenn er aber den Moment erfaßt, muß er ihn nothwendig erfaſſen als ein Stehendes,

weil er ihn ſonſt nicht erfaſſen könnte im Gegenſatz gegen das Werden überhaupt, und eben ſo nothwendig wird er nun auch den Moment des Widerſtandes erfaſſen als ein Stehendes, ſo daß die That ebenfalls werden kann zu einem Stehenden, zum Werke. Iſt es ihm jetzt nur einmal gelungen, in den Moment des Werdens ſeines Widerſtandes ein Bleibendes zu bringen, das durch Feſthalten der Form des Daſeins hinüber beſteht in den folgenden Moment: ſo iſt ſein Sieg über die Natur auf immer entſchieden, wenn er nicht anderweitig geſtört oder von ihm ſelbſt aufgegeben wird. Denn jetzt entſteht eine Progreſſion von zunehmender Kraft, indem immer im nächſten Moment, da ſich der Widerſtand auf das Stehende aus dem vorigen ſtützt, ein Ueberſchuß der erzeugten Kraftäußerung möglich wird, der eben ſo zunimmt, wie der Widerſtand des Bleibenden gegen die Einwirkungen des Werdens der Welt ſich befeſtigt, eine Progreſſion, die in noch bedeutend vergrößertern Gliedern fortſchreitet, wenn der geſellſchaftliche Zuſtand als ein neuer Factor hinzutretend, den Exponenten vergrößert.

In der bisherigen Entwickelung iſt zugleich dargethan das Können des Menſchen im engern Sinne, welches nur erkannt wird aus dem hervorgebrachten Bleibenden und bedingt iſt durch den Ueberſchuß der Kraft in dem Werden des Widerſtandes. Dieſes Bleibende aber, oder, wie ich es nennen möchte, das Werk im weitern Sinne, iſt eine Wirkung überhaupt, wenn das durch das Können hervorgebrachte Stehende ſich unterordnet dem Werden, woran es haftet; aber ein Werk im engern Sinne, wenn es das Werden, woran es nothwendig erſcheinen muß, ſich ſelbſt unterordnet.

Das Können selbst wird Kunst, wenn es gesetzt wird als bestimmte Herrschaft über Mittel und Zweck. Dies ist die allgemeinste und erste Bedeutung des Wortes Kunst. Die Kunst aber ist nicht bloß ein Eigenthum des Menschen; das gesamte Wirken der Natur ist eigentlich Kunst im höhern Sinne und alle ihre Erscheinungen Kunstwerke. Nur weil der Mensch sein Können, von dem ersten Kampfe um das Dasein an, dem Können des Universums entgegensetzen muß, und weil er sich dieses Könnens bewußt wird, es also überhaupt dem Können des Universums entgegensetzen muß, als Können des Individuums; ferner, weil er sein Können durch eine Progression zur Kunst erhoben hat, eignet er sich gewissermaßen ausschließlich Kunst zu, da er sie als ein Erworbenes betrachtet, das sein ist, und er erkennt dadurch stillschweigend dem Gegensatze seines Könnens ein Können ohne bestimmte Herrschaft über Mittel und Zweck zu.

§. 33.

Das zur Kunst gewordene Können wird zur schönen Kunst, wenn das Wollen und Können bloß geht auf das Erfassen für das Erfassen, und die schöne Kunst arbeitet also dafür, daß die Form und, wo möglich, die Form des Universums erfaßt werde an dem Kunstwerke.

Natürlich werden die ersten Anfänge der Kunst nur aufgewendet in dem Kampfe des Menschen mit der Welt um das Dasein; die Kunst wird eine Schutz- und Trutzwaffe gegen die Angriffe der Welt; sie ersetzt den Mangel dessen, was ihm die Natur versagte, und er doch nicht entbehren kann; kurz der Mensch lernt die Natur umbil-

den, daß sie günstig werde seiner Erhaltung und seinem Wohlsein, und sie wird seine Dienerinn. In dem Gebiete dieser Thätigkeit liegt das Handwerk, das sich vervielfältigt, wie der Mensch die Natur mehr und mehr beherrschen lernt und sich im Zustande der Geselligkeit der Trieb nach Verschiedenheit der Thätigkeit regt. Die Kunst der Menschen hat aber keinen Stoff, als das Dasein und Werden, und was der Mensch thun kann, ist bloß, daß er, so viel in seinen Kräften steht, die Welt nach seinem Willen werden läßt. Die Erscheinungen der Natur werden umgestaltet zu Erscheinungen des Menschenlebens.

Aber eben durch diese Herrschaft wird er nach und nach frei von den Einzelheiten des Universums, die ihn im Kampfe um das Dasein bestürmen, und je mehr sich ihm die Form des Weltganzen offenbart an den Erscheinungen, desto mehr wird diese Freiheit gestärkt zu eignem Streben. Was bis dahin geschah, wurde ihm vom Universum abgenöthigt durch Unlust und Schmerz und nur einzig auf diese bezogen, jetzt aber lernt er diese Beziehung nach und nach vergessen und die Form für sich betrachten, und so regt sich in ihm der Trieb und Wille, die Form hervorzubringen ohne alle Beziehung auf Unlust und Schmerz, ein Trieb, der die edlere Natur der Menschheit beurkundet; da dem Menschen nicht alles darauf ankommen soll, daß er *da sei* (denn das Wohlsein ist nichts als ungestörtes Dasein und Ungehemmtsein der Aeußerungen desselben), sondern *daß er sei in und mit einem ewigen und unermeßlichen Ganzen, und sich fühle in jedem Momente mit dieser Beziehung auf das Ewige und Unermeßliche.*

Dieses Streben wird sich zuerst aussprechen in den Verschönerungen dessen, was sich bloß bezieht auf Unlust

und Schmerz, also auf das Bedürfniß des Daseins, indem zugleich Formen hervorgebracht werden, die als freie Erscheinungen an den Befriedigungsmitteln des Bedürfnisses erkannt werden, ohne Beziehung auf Unlust und Schmerz, sondern wodurch sich nur jene Beziehung auf die Form des Weltganzen und das Gefühl des Menschen ausspricht, in und mit dieser Beziehung zu leben; also ein zweites Bedürfniß, aber ein höheres, das Bedürfniß des Seins.

Aber da diese Verschönerungen doch immer geknüpft bleiben an ein Substrat, dessen Wesen sich eben gründet auf das Bedürfniß des Daseins: so werden sie nur zu leicht ihre große Bedeutung verlieren, und da sie nicht wesentliche Glieder in dem Werden des Widerstandes gegen das Universum sind: so werden sie gleichsam nur Merkmale der Verhöhnung gegen die Angriffe der Welt und Spöttereien gegen die Erregungsmittel Unlust und Schmerz, in welchen Verhöhnungsmerkmalen die kleinliche Eitelkeit den Sieg im Kampfe um das Dasein feiert. Wenn so aller Ernst aus den Verschönerungen schwindet, werden sie bloß als äußere Erscheinungen der Frivolität zum Luxus und somit verderblich. Denn wo der Luxus in diesen Verschönerungen steigt, da fällt die Kunst, indem auch die schönen Künste ihre wahre Bedeutung verlieren und nur Erscheinungen des Luxus werden.

So leicht aber jenes Gefühl, das ohne Beziehung auf Unlust und Schmerz nur leben will in der Beziehung auf die Form des Weltganzen, oder mit andern Worten, das Gefühl für das Schöne, Große und Erhabne, abgelenkt werden und eigentlich untergehen kann bei dem Zusammenhange der Verschönerungen mit dem Bedürfniß des Daseins: um so dringender ist es nun, daß die Kunst frei

werde von den Beziehungen auf das bloße Daſein, daß ſie ſich rein für ſich ihr Ziel ſetze, nämlich darzuſtellen, als ein Bleibendes, die Form des Univerſums an einem Werden, oder Darſtellung der Form rein für das Erfaſſen. Dies giebt die eigentlich ſchöne Kunſt, und jenes Bleibende als ein wahres eigentliches Kunſtwerk. Aber zwiſchen dem Streben zur ſchönen Kunſt und der Macht des Bedürfniſſes des Daſeins iſt eine Kluft befeſtigt, ſo daß aus dem Gebiete des letztern keine Brücke zur erſtern hinüber führt. Nur zwei Richtungen ſind der Kunſt gegeben, die eine nach der Seite des Bedürfniſſes des Daſeins oder die irdiſche, die andre nach der Seite des Bedürfniſſes des Seins oder die himmliſche; eine dritte giebt es nicht. Die Kunſt kann nur ſich theilen nach dieſen beiden Richtungen, die einander völlig entgegegeſetzt ſind.' Und ſo iſt es auch immer geweſen in allen Zeiten und bei allen Völkern, welche wirklich Kunſt gehabt haben. Mit der Religion ſteht und fällt die Kunſt, eben ſo wie ſie ganz aufhören müßte in der höchſten Vollendung des religiöſen Lebens.

§. 34.

Die Kunſt, von der Seite des Werdens betrachtet, ſcheint aus der Befangenheit im Gebiete des Daſeins nicht anders zur ſchönen Kunſt erhoben werden zu können, als von der Seite der Ahnung her durch das Genie. Verſchiedenheit des Talents von demſelben.

Da die Befriedigung des Bedürfniſſes das Erſte iſt, was die Kunſt in Anſpruch nimmt, da ſie dabei gelegentlich zuerſt die Beziehung auf reine Darſtellung der Form offenbart als Verſchönerung, und da der Kampf um das

Daſein immer fortwährt bis an den Tod, ſo ſieht man nicht, wie die Kunſt jene Kluft überſpringen und ſich erheben ſoll zur reinen Darſtellung der Weltform für ſich. Denn jenes Freiwerden von dem Bedürfniß und das Streben, welches aus dieſer Befreiung hervorgeht, tritt, wie alles im gewöhnlichen Laufe der Entwickelung, zuerſt als ein Minimum ein, das von Moment zu Moment wachſen muß in dem Kampfe um das Daſein. Da es ſeinem Weſen nach zuerſt als ein Negatives erſcheint, ſo könnte man erwarten, daß es auch als ein ſolches wachſen könnte und als ſolches das Uebergewicht erhalten; da aber der Kampf um das Daſein nie ganz überwältigt wird, ſo würde auch ſelbſt in dieſem Falle kein wirklich völliges Losreißen von dem Bedürfniß erfolgen, und es könnte auch, wenn das Negative nie zu einem Poſitiven würde, keine Kunſt im Gebiete dieſes Negativen möglich ſein. Zu einem Poſitiven wird es aber durch die Weltberührung der Form nach, welche, indem ſie jenes Negative (das Freiwerden) hervorbringt, ſelbſt mit eintritt; denn jenes Freiwerden iſt eben Reſultat von dem Erfaſſen des Moments, als eines Stehenden, und von dem dadurch erzeugten Ueberſchuß der Kraft, muß aber von der Offenbarung der Weltform zugleich getrennt gehalten werden. Dieſe Offenbarung der Weltform, indem ſie jenes empfängliche Negative, als ein Zu-Erfüllendes, in Beſitz nimmt, das empfängliche Negative aber als ein Minimum zuerſt eintritt, kann ſelbſt nur als ein Minimum wirken, wiewohl in ihr ein Maximum liegt, die Form des Univerſums. Da nun die Weltberührung der Form nach auf ſo mannigfaltige Art in Anſpruch genommen wird von dem Bedürfniß, in deſſen Schooße ſie erwacht; da dieſe Mannigfaltigkeit der Anſprüche nicht ab-, ſondern zunimmt mit der Fortentwickelung

jenes Minimums, ehe es sich einem Maximum nur einigermaßen nähern kann; da das Bedürfniß durch den dazu tretenden Zustand der Gesellschaft ein immer größeres und umfassenderes Mannigfaltiges wird, in welchem die verschiedenartigsten Thätigkeiten neue Richtungen und Befriedigungen finden: so wäre es wohl ein Wunder zu nennen, wenn die Kunst nicht aufginge in dem Bedürfnisse des Daseins, und wenn ihr noch so viel Kraft bliebe, plötzlich auszuscheiden aus dieser Welt, die wie ein Gewebe von tausend Armen sie umschlingt, und ganz frei von derselben den Sprung zu wagen in ein ganz entgegengesetztes Gebiet, wo von keinem Bedürfniß die Rede ist. Wahrlich, die Kunst ist verloren, wenn nicht ein Gott vom Himmel steigt, sie zu retten.

Nur aus dem Gebiete der Ahnung, wo die Form des Universums in ihrer Wahrheit (als Ideal) erfaßt wird, kann das Heil der Kunst erscheinen, wenn gleichsam durch eine höhere Offenbarung im Innern eines Individuums, ein neues, diesem entgegengesetztes Leben entsteht, durch welches das mit einem Schlage erfolgt, was so aus jener Entwickelung nie erfolgen konnte. Und so ist es wirklich. Nur durch solche Offenbarungen in einzelnen Individuen ist die wahre Kunst entstanden und zur höchsten Blüte gebracht worden, und ein solches Individuum nennt man Genie.

Wie aber dasselbe bestimmt werden soll seinem innern Wesen nach, ist schwer einzusehen. So viel ist gewiß, das Genie ist ein Menschengeist mit einer Empfänglichkeit, in welche das Streben zur Form des Universums ohne Bezug auf Lust und Schmerz nicht als ein Minimum, wie im Alltagslaufe menschlicher Entwickelung, sondern bei seinem Erwachen sogleich als ein Maximum eintritt, in welchem

das Universum selbst liegt. Dieses Eintreten als Maximum ist die Begeisterung. Man glaube indeß ja nicht, daß jede Begeisterung, oder vielleicht nur jedes der Begeisterung Aehnliche, gleich das Dasein eines Genie's beurkunde. Auch das Nicht-Genie kann in seinen Bestrebungen, wenn diese sich selbst auf das Bedürfniß des Daseins beziehen, Augenblicke haben, wo sein Streben als ein Maximum eintritt; es ist, als hätte sich durch fortgesetzte Thätigkeit die Empfänglichkeit so erweitert, daß ein solches vorübergehendes Eintreten und Ganz-Erfüllen möglich wird; aber es sind nur Augenblicke. Bei dem Genie ist das Streben immer auf das Höchste gerichtet, deshalb ein bestimmt gegebenes und unabänderliches, weil es sich stützt auf das Eine, und so sich selbst nur treu bleiben kann; und dann ist die Begeisterung ein Bleibendes, wenn auch in sehr verschiedenen Graden der Stärke, doch aber nie untergehendes und leicht wieder durch die leiseste Beziehung auf das höchste Ziel zur vollen Kraft zu erregendes, welche Möglichkeit, sich im Fall einer Hemmung durch eine schmerzliche Sehnsucht ausspricht. Was ist aber die Grundlage dieser Eigenthümlichkeit? Freilich eine ungewöhnliche geistige Kraft, in der sich offenbart die Liebe, als innigste Beziehung auf die Form des Universums, in ihrer möglichst größten Stärke. Wie aber die Bestimmtheit des Genie's gegeben werde zu irgend einer Kunst oder zu einem Zweige der Künste, dies kann nur nachgewiesen werden in der Darstellung der Kunst dem Sein nach.

Es giebt aber noch etwas, das häufig verwechselt worden ist mit dem Genie, nämlich das Talent, das ist eine bestimmte Anlage zu Thätigkeiten, die sich auf die Beherrschung der Mittel und Zwecke beziehen. Das Genie wird in der Regel Talent haben, aber nicht jeder, der

Talent hat, wird zugleich Genie sein. Das Talent wird auch bei dem statt finden, der nur dem Bedürfnisse fröhnt und bei seiner Thätigkeit die Beziehung auf das Dasein im Auge hat. Das Talent ohne Genie, wird eben, weil es natürliche Anlage zur Beherrschung der Mittel und Zwecke ist, leicht die Gegenstände seiner Thätigkeit aus dem Kreise des Bedürfnisses des Daseins nehmen können und deshalb der Welt willkommen sein und in ihr sein Glück machen, oder es wird, einem Genie folgend, auf der von diesem vorgezeichneten Bahn fort wirken. Das Genie aber wird dem Talente selbst seinen Wirkungskreis, so wie die Art des Wirkens unwandelbar bestimmen; es wird dem Talente Stoff geben und dasselbe sich unbedingt unterwerfen. Daher wird aber auch das Genie meist dastehen als ein Gegensatz gegen die übrige Welt, wie sie sich bis dahin entwickelt hat, wird sich in derselben nicht zurecht finden können, oft verkannt und nur selten erkannt werden, eben weil es nicht ein Glied in der Kette der bisherigen Entwickelung, sondern der ursprüngliche Anfangspunkt eines neuen Lebens, ein Prinzip für sich ist. Trifft es sich, daß ein Genie Glück macht, und dies ist im Gebiete der Kunst häufiger der Fall, als man erwarten sollte: so läßt sich diese Erscheinung freilich aus folgenden Ursachen sehr natürlich erklären.

Da nämlich das, was das Genie in der Kunst erschafft, nothwendig erscheinen muß an dem Werden, die Form aber immer als ausgleichend eintritt in der Berührung zwischen Welt und Menschen dem Dasein nach, und also in dem Werke des Genies dies zugleich auf eine neue und überraschende Art geschieht: so wird es dies vorzüglich sein, was der große Haufe an dem Werke des Genies bewundert, nämlich das neue Angenehme nicht das Schöne,

das hier in einer neuen Verklärung erscheint, und hinter der Hülle des Angenehmen oft nur von wenigen geahnet wird, und auch manchem von diesen vielleicht ganz verloren gehen würde, wenn jenes Angenehme gar nicht wäre. So ist es immer wieder die Beziehung auf das Dasein, welche das Genie mit der Menschheit zuerst befreundet. Ganz erkannt und verstanden wird es erst, wenn seine Idee nach und nach in Einzelnen und dann in Mehrern theilweise aufgedämmert ist und sich dabei wechselseitig beleuchtet hat, und es müssen viele Geister zusammentreten und sich dabei wechselseitig ergänzen. Ein Einzelner kann das Genie nie gleich ganz verstehen und umfassen, weil er die ursprüngliche Welt desselben nicht in sich erzeugen kann, d. h. weil er selbst nicht dies Genie ist. Und so soll es auch sein, denn das ursprüngliche Leben des Einen soll eben ein Leben Vieler werden, und was ihm, dem Quell, unmittelbar gegeben wurde, das soll erst dadurch wirklich das Eigenthum Vieler oder Aller werden, daß es mit Anstrengung von ihnen erworben wird. Seinen wirklichen ächten Sieg erlebt das Genie wohl niemals, dennoch ist er ihm gewiß.

§. 35.

Die schöne Kunst, von der Befangenheit durch das Dasein frei geworden, trägt dennoch in ihrer Verschiedenartigkeit die Beziehungen darauf, aber nicht als Spuren ihrer Abstammung, sondern als nothwendige Bedingungen ihres Erscheinens im Dasein und Werden. Es ergeben sich zwei Stufen der Erscheinungsart, und auf der ersten die Beziehung auf die ersten Bedürfnisse des Daseins, auf

der zweiten die Beziehung auf ein höheres und erweitertes Bedürfniß mit überwiegenderem Sein im Zustande der Gesellschaft.

Die schöne Kunst stellt die Form des Universums dar als Erscheinung im Werden. Diesem Darstellen liegt aber nothwendig zum Grunde das Erfassen der Form, und zwar bloß für das Erfassen. Da nun aber die Weltberührung der Form nach, woraus sich dieses Erfassen ergiebt, eintritt in dem Kampfe um das Dasein, diesen Kampf selbst ausgleichend; so wird sie so wohl im Erfassen der Form, als im Darstellen derselben, immer gebunden bleiben an das Dasein, und die Darstellung der Form des Universums wird sich, wenn auch der Grundtrieb dazu und das Wesen derselben in einem ganz andern Gebiete liegt, doch nie ganz von den Beziehungen auf die Bedürfnisse des Daseins frei machen können, wenn sie sich auch von diesen Bedürfnissen selbst frei machte. Sie wird aber auch diese Beziehungen an sich tragen mehr oder weniger, wie sie sich stufenweis erst von den dringendsten Bedürfnissen frei machte, und wie sie sich bezieht mehr auf die höhern und edlern Bedürfnisse des Seins, welche selbst entstanden sind durch die Weltberührung der Form nach. Denn die ersten Bedürfnisse des Daseins gehen unmittelbar aus der Natur hervor, d. h. aus dem Conflict des Daseins des Individuums mit dem Dasein der Welt, und treffen die Erhaltung durch Nahrung und Schutz gegen die feindlichen Angriffe der Welt; die spätern, gleichsam von jenem unmittelbaren Conflict entferntern, werden durch die Weltberührung der Form selbst gegeben, und tragen auch selbst bei ihrer Beziehung auf das Dasein zugleich noch eine Beziehung auf das Sein an sich. Sie liegen in dem geselligen

Zustande begründet, und zwar in der durch denselben bedingten Nothwendigkeit der Mittheilung.

Die ersten Bedürfnisse des Daseins waren Nahrung, Bedeckung des Körpers in unmittelbarer Berührung, oder Kleidung, und entferntere oder in mehr mittelbarer Berührung, oder Wohnung. Zwar bot die Natur selbst dar, wessen der Mensch zuerst am dringendsten bedurfte, aber es war so, wie auch nur dringende Noth damit zufrieden sein konnte. Es konnte also auch der Kampf um das Dasein keinesweges dadurch vollendet und ausgeglichen sein, außer wenn unter einem milden südlichen Himmel der Kampf um das Dasein leichter und die Ausgleichung genügender erfolgte. Hier konnten freilich die Anregungen ermatten in einer üppigen Genügsamkeit, aber auch unter einem ungünstigen Himmel konnte, durch Abhärtung und den Mangel eines bessern Zustandes zur Vergleichung, die Entwickelung durch neue Anregungen im Kampfe um das Dasein ausbleiben. Man kämpfte so fort, wie man es gewohnt war, und begnügte sich mit den Siegen, wie man sie immer errungen hatte, ohne auf neue, ein größeres Uebergewicht verschaffende zu denken.

Anders ward es, als der gesellige Zustand mannigfaltigere Berührungen der Menschen und ein regeres Treiben wirkte. Was sich in seinem Ursprunge nur auf jene Dreiheit: Nahrung, Wohnung und Kleidung bezogen hatte, das wurde nach und nach eine sehr umfassende Vielheit von Bedürfnissen und deren Befriedigung, die sich alle auf jene Dreiheit bezogen. Dazu kam noch der im Wesen der Geselligkeit begründete Gegensatz der Liebe und des Hasses. Das Herz trieb zu Aeußerungen, die den Zweck hatten, Liebe durch Wohlgefallen zu erregen oder gemeinsame Freude zu äußern, um dadurch das Band der Geselligkeit inniger

und fester zu schließen. Denn da die Liebe ist die innigste Beziehung der Freiheit auf die Form des Universums, so mußte nothwendig jener Trieb sichtbar werden und sich im geselligen Zustande entwickeln, als Streben, durch Darstellung der Formen seiner Person Liebe zu erregen, zumal da dies zugleich zusammentreffen konnte und mußte mit dem Freiwerden von dem Kampfe um das Dasein und mit dem Darstellen der Form in Verschönerungen. Wir sehen also die Kunst, soweit sie sich mitten im Kreise der Bedürfnisse entwickeln konnte, fortgeführt bis an die Gränze des Gebiets der schönen Kunst.

Der eigentliche Empfänglichkeitspunkt aber im geselligen Zustande, wo die schöne Kunst Wurzel fassen konnte und sich hier zur völligen Freiheit erheben, liegt in einem durch die Geselligkeit gegebenem und auf die Liebe gegründetem Bedürfnisse der Mittheilung durch die mannigfaltige Benutzung des Schalles und wo der Schall nicht mehr ausreicht bei allzugroßer Ferne, oder wenn die Zeit dazwischen tritt, durch Verwandlung des Hörbaren in das Sichtbare, in Zeichen, Bilder und Schrift.

Hier läßt sich die Welt der Kunst eröffnen, indem die Befreiung von den Bedürfnissen des Daseins vollkommner erfolgt, als auf der Stufe der ersten Naturbedürfnisse. Und so wird sich also in dem Gebiete des Daseins und Werdens nachweisen lassen, wo das Genie daselbst Empfänglichkeit und Anknüpfungspunkte für seine Schöpfung findet, um ein Mannigfaltiges des Schönen, Großen und Erhabnen darzustellen. Erst wenn die Kunst sich so rein entwickelt hat, kann sie von dem Standpunkte des Seins aus, wieder auf das Dasein und Werden bezogen werden, und ihre kosmetische Tendenz auf eine würdige Art bewähren.

§. 36.

Auf der ersten Stufe, wo die Beziehung auf die Dreiheit: Nahrung, Kleidung und Wohnung, erkannt wurde, ergiebt sich die schöne Gartenkunst und Baukunst.

Die Dreiheit: Nahrung, Kleidung und Wohnung, war es, was wir auf der ersten Stufe der Naturbedürfnisse fanden, und in diesen zwei Empfänglichkeits-Elemente für die schöne Kunst. Diese Empfänglichkeits-Elemente können befruchtet werden zur Gartenkunst und Baukunst; die erstere nämlich, in so fern der Gewinn der Nahrung durch den Ackerbau die Keime einer Thätigkeit in sich trägt, welche gerichtet ist auf die Umgestaltung der Formen der Erdoberfläche, namentlich durch den Gebrauch des Pflanzenreichs. Es war daher die Gartenkunst ein Erzeugniß des Ackerbaus, oder vielmehr der erste Ackerbau und die erste Gartenkunst waren völlig Eins. Dabei ist in Anschlag zu bringen, daß unter einem warmen Himmel dichtbelaubte Bäume die ersten Wohnungen waren, und daß auch nachher, als schon Ackerbau getrieben wurde, der Mensch umgeben von seinen Fruchtfeldern und Fruchtbäumen wohnte, und erst später, als man sich in Flecken und Städte näher zusammendrängte, diesen ursprünglich ersten Garten verließ, aber das Wohlgefallen daran nicht verlassen konnte; ja vielleicht nun erst die Reize einer solchen Umgebung fühlen lernte, und eben deshalb, was vorher unmittelbare Umgebung seiner Wohnung war, als Kunstwerk behandelte.

Ueberhaupt möchte ich nicht ungern diesem Uebergange und der Sehnsucht nach dem einfachern Naturleben, diesem verlornen Paradiese, die erste Anregung aller Kunstthätigkeit zuschreiben. Was ist die unaussprechliche Sehnsucht zurück

in die Tage der Kindheit anderes, als die Liebe, wie sie sich selbst erfaßt in ihrer zuerst erwachten freien Richtung auf die Form? Was sind jene Kinderspiele und in diesen die Nachahmung der Natur und des Lebens anderes, als Zeugnisse von der eingetretenen Weltberührung der Form nach und von der Liebe selbst, als der Beziehung auf die Form, und welches reine, von Liebe belebte Gemüth, wird nicht mit unendlicher Sehnsucht zurückblicken in die Zeit der Kindheit, wo es, durch den Schutz der Liebe noch freigehalten von dem Kampfe um das Dasein, sich rein und ungehemmt diesem Gefühle hingeben konnte? Aber das Gefühl und innere Leben des wahren großen Künstlers ist kein andres, als das des glücklichen Kindes. Er ist ein Kind sein ganzes Leben hindurch. Daher liegt schon in den Kinderspielen das ganze Leben des Künstlergenies, und er bewahrt es bis an den Tod. Daher kann nur in dieser Kindlichkeit die Kunst gedeihen, und, wo sie verloren ist, können nicht Kunstschulen, nicht Akademien und Reisen nach Rom den Verlust ersetzen. Laßt nur den Genius, den geflügelten Knaben, sich heraufspielen in seinen goldenen Träumen, und er wird neue Welten erschaffen; aber stört ihn nicht, sondern schirmt ihn mit elterlicher Liebe! Ach, so ihr nicht werdet wie die Kindlein, könnet ihr auch nicht in das Himmelreich der Kunst gelangen.

So wie nun die Menschheit ihre Kindheit hinter sich erblickte, und auch in ihr die Sehnsucht erwachte: so ward die Kunst geboren; denn jetzt erst konnte das Ideal im Gebiete der Ahnung gewonnen werden; die Empfänglichkeit dafür war schon früher vorhanden, aber sie konnte im Zustande der Kindheit nicht vom Ideal befruchtet werden zur freien Darstellung der Form des Universums, weil die Kindheit der Menschheit theils noch unmittelbar in dem

Werden der Natur lebte, und die Ahnung noch nicht auf die Empfänglichkeit für das Ideal bestimmt gerichtet wurde, theils weil der Kampf um das Dasein die Thätigkeiten des Gemüths noch zu sehr für andre Richtungen der Entwickelung der Formberührung in Anspruch nahm. Daher konnte sich natürlich jene Kindlichkeit nur darin gefallen, daß sie die Empfänglichkeit für das Ideal zu harmlosen Verschönerungen gestaltete.

So war es auch mit der Gartenkunst. Die Natur selbst verschönerte den Anbau durch Laub, Blüten und Fruchtgestalten und Farben, durch Hügel, Gebüsche und Bäche und lud den Menschen ein, durch Ebenmaß und Ordnung und durch Beziehungen auf das Leben, die Verschönerungen zu seinem Werke zu machen, bis endlich aus dem Gebiete der Ahnung die Religion und das Ideal hervortraten, und die Tempel mit heiligen Hainen umgaben, und den Sitz der Götter selbst in seinen Umgebungen vergötterten; bis die Ahnung in der ganzen Natur ein unsichtbares Leben erkannte, und diese Natur in einzelnen Kunstwerken zu einem bestimmtern Ausdruck dieses geheimen Lebens auszuprägen suchte, und bis endlich durch den Luxus die unkindliche Liebe kindisch wurde, und durch Spielereien das Ganze entweihte.

Es ist aber auch im Gebiete des Nahrunggewinnes der Ackerbau allein die Basis einer schönen Kunst. Sonst darf dies Gebiet keinen Anspruch machen auf Erzeugung von Kunsterscheinungen; denn weder in der Bereitung der Speise aus dem Mehl der Getreidearten, wie sie den Beruf der Bäcker ausmacht, noch die Kochkunst enthalten ein Element für die eigentlich schöne Kunst. Sie arbeiten nur für den Sinn, welcher des Erfassens der Form des Universums nicht fähig ist, und somit ist hier jede Mög-

lichkeit eines Anspruches auf ästhetischen Werth abgeschnitten. Was sie etwa bei manchen ihrer Erzeugnisse für das Gesicht thut, kann nie zur Unabhängigkeit vom Bedürfniß gesteigert werden, und wäre dieses Steigern möglich, könnte eines ihrer Erzeugnisse je bis zu dem selbstständigen Werthe eines schönen Kunstwerkes erhoben werden; so wäre eine solche Erscheinung der verletzendste Beweis der Frivolität, und eine Gesellschaft könnte ihre Ehre gegen diesen Vorwurf nur dadurch retten, daß sie ein solches Kunsterzeugniß unberührt ließe, und daß keiner es wagte, das höhere Schöne dem Gaumenkitzel zu opfern.

Derselbe Fall ist es mit der Bekleidung. Sie befriedigt ein Bedürfniß und stellt als Verschönerung Formen für das Gesicht dar; aber auch sie kann den Werth der Form nie über die Befriedigung des Bedürfnisses setzen und verlangen, daß der entblößte Körper sich lieber den Angriffen der Witterung preisgebe, um die schönen Formen des Kleides zu sichern. Ueberhaupt ist die ganze Kosmetik, in deren Gebiet doch die Bekleidung in Bezug auf Schönheit gehören müßte, als eine selbstständige schöne Kunst durchaus nicht anzuerkennen, sondern sie darf nur gelten als eine Anwendung der Kunst überhaupt auf das Leben; sie ist angewandte Kunst, dagegen jede wirkliche schöne Kunst eine selbstständig abgeschlossene Art der Darstellung der Form des Universums ist, unabhängig von dem Bedürfniß des Daseins. Hat man also in die Reihe der schönen Künste die Kosmetik mit aufgenommen, so ist dies aus einer unrichtigen Ansicht von dem Wesen der Künste selbst hervorgegangen, und stammt mit den Behauptungen: die Künste verschönern das Leben, oder, es sind die Künste des Vergnügens, aus einer Quelle.

Empfänglichkeit aber für eine wirklich schöne Kunst zeigt sich in der Beschützung des Menschen durch die Wohnung, und giebt also die Baukunst. Schon in der Festigkeit und Dauer ihrer Werke, die den Angriffen der Außenwelt lange trotzen können, wenn nicht der Mensch, der sie erschuf, sie auch wieder zerstört, liegt die Möglichkeit einer Steigerung über das bloße Bedürfniß des Daseins hinaus. Sie gründet] und führt] ihre Werke aus für die Folge mehrer Geschlechter und für Jahrhunderte, und während die Beziehungen auf das Dasein mit den vergehenden Geschlechtern der Bewohner sich ändern, bleibt die Form unerschütterlich für sich stehen, und macht ihren Anspruch auf die Achtung aller Geschlechter geltend, Ehrfurcht gebietend selbst noch in der letzten Trümmer. So wird ein Gebäude erscheinen können, zugleich als eine freie selbstständige Form des Universums für sich, ja es ist wohl denkbar, daß die Kunst Gebäude aufführen könnte, bei denen dies Bedürfniß, als Beziehung auf das Dasein, gegen die Darstellung der Form völlig untergeordnet erscheint, weil sie bloß als Darstellung einer Idee für eine Idee gelten müßten. Und dies ist nicht bloß Möglichkeit, es war Wirklichkeit. Die Tempel der Griechen waren Gebäude, die keinem Bedürfniß im gewöhnlichen Sinne fröhnten, sondern Werke zur Darstellung einer Idee für eine Idee. Das Göttliche, das sichtbar wurde als plastische Erscheinung, mußte nothwendig im Raume erscheinen; aber dies durfte kein gewöhnlicher Raum sein, wie er alle Sterbliche umfängt und schützt, sondern ein von der übrigen Welt gesondertes Heiligthum. Eine solche Wohnung wurde also mehr reines Erzeugniß der schönen Kunst, freie Darstellung der Form des Universums, des Gottes eigne Welt.

§. 37.

Da auf der Stufe der geſelligen Entwickelung, wo die Bedürfniſſe des Daſeins einen höhern Karakter gewinnen, in der Mittheilung, und zwar zunächſt durch das Hörbare, der erſte Empfänglichkeitspunkt für die ſchöne Kunſt liegt, ſo verdient wohl der unwillkührliche Naturlaut, wie er ſich ausbildet zur Tonkunſt (Muſik), hier den erſten Platz.

Ob wohl es ziemlich einerlei ſcheinen dürfte, wie im Gebiete der geſelligen Mittheilung diejenigen Künſte, welche in den Mitteln zu dieſer Mittheilung die Grundlage und Möglichkeit ihres Erſcheinens im Werden haben, ihre Rangordnung erhalten, iſt es doch wohl hier am natürlichſten, wenn wir uns, da das möglichſt größte Freiwerden von den Feſſeln des Daſeins bei der Betrachtung der ſchönen Künſte dem Werden nach die Richtſchnur ſein kann, an das halten, was von der Natur ſelbſt als das Erſte gegeben iſt. So tritt auch im Hörbaren, dem Erſten, wodurch die Mittheilung bedingt wird, der Laut, und zwar der unwillkührliche Laut, zuerſt ein. Aeußerlich iſt er ein Ergebniß der Bewegung, innerlich aber muß er zuerſt als ein Unwillkürliches betrachtet werden. Der erſte Laut, welchen der Menſch hervorbringt, (denn er iſt es, welcher der Natur Bedeutung giebt und der alſo als Norm gilt), iſt der Schrei des Schmerzes im Kampfe um das Daſein; in dieſem iſt aber auch ſein Gegentheil, der Schrei der Luſt, gegeben und zwiſchen beiden liegen und aus ihnen ergeben ſich alle Modificationen des Schallens und Klingens, in ſo fern ſie eine urſprüngliche Bedeutung haben. Alles Schallen und Klingen in der ganzen Natur iſt entweder Schmer-

zenslaut oder Siegesjubel im Kampfe um das Daſein; vom ſchmetternden Donner bis zu dem leiſeſten Summen des kleinſten Inſektes herab, und vom leiſeſten Ach bis zum erhabenſten Choral.

So ergiebt ſich alſo als weſentliche Grundlage der Bedeutung dieſes Hörbaren überraſchend genug die feſte Beziehung auf Unluſt und Schmerz. Wie wird alſo in einem ſolchen Gebiete die Möglichkeit ſtatt finden, daß ſich dieſes Hörbare erhebe zu einer freien Darſtellung der Form des Univerſums und wirklich werde zum Schönen, Großen und Erhabnen? Es ſcheint bei einer ſo feſten Verkettung beinahe unmöglich. Aber obgleich die Beziehung auf Unluſt und Schmerz darin iſt, ſo liegt ſie doch gleich urſprünglich nicht darin eigentlich als Bedürfniß, ſondern eben nur als ein Unwillkührliches; nicht als die Stimme des Leidenden ſelbſt, ſondern als die Stimme der Natur, oder des Könnens des Univerſums überhaupt, in ſo fern es durch den Gegenſatz der Individuen in den Conflict tritt mit ſich ſelbſt; daher denn auch die Unterdrückung dieſer Stimme den Leidenden als Beherrſcher der Natur beurkundet.

Dadurch iſt aber die Freiheit dieſes Hörbaren von dem Bedürfniß zugleich mitgegeben und ſo die Möglichkeit einer Darſtellung der Form des Univerſums; denn es wird nun das Hörbare ein Mannigfaltiges von Naturäußerungen im Kampfe um das Daſein, das aber, ſo gut es von dem Willen unterdrückt, auch eben ſo gut von dem Verſtande objektiv erfaßt werden kann in der Weltberührung der Form nach, und ausgebildet zu einem Mannigfaltigen, worin ſich ausſpricht das innerſte Verhältniß der Weltberührung der Form nach zur Weltberührung dem Stoffe nach. Es iſt alſo alles Tönen in ſeiner innerſten

und tiefsten Bedeutung, und also auch die Musik, der Ausdruck jenes ausgleichenden Kampfes zwischen Form und Stoff, oder besser zwischen Einheit und Vielheit des Daseins, wodurch sie nun eben so fähig ist zur freien Darstellung der Form des Universums als das Sichtbare, oder vielmehr diese Darstellungsfähigkeit liegt schon ursprünglich darin, nur entsteht eine andere Beziehung, in dem das Sichtbare unmittelbar gleich auf die Form geht, das Hörbare der Musik aber seinen Standpunkt zwischen der Form und dem Dasein nimmt.

Daher eben auch jene tief ergreifende, innigst durchdringende Kraft der Musik; daher jenes entgegengesetzte Verhältniß derselben zu den bildenden Künsten, welche unmittelbar ein Mannigfaltiges der Form geben, und dadurch mit dem Gefühle gleich schnell zum Begriffe eilen, dagegen die Musik unmittelbar zuerst nur das Gefühl berührt, und erst als eine Reihe von Erscheinungen umfaßt werden kann mit dem Begriffe, indem sie sich in der Zeit ausbildet durch die Melodie, zugleich aber nach der Analogie des Raumes durch die Harmonie.

§. 38.

Das Hörbare entwickelt sich durch das wirkliche Bedürfniß der Mittheilung zur Sprache, und giebt in dieser die Empfänglichkeitspunkte für die schöne Kunst zur Ausbildung der Poesie und Beredsamkeit.

Ohne bei der Entstehung der Sprachen oder den Bedingungen, wodurch sie in dem Menschen als ein hörbares Mittel der Mittheilung gegeben ist, zu verweilen, können wir festsetzen, daß sie sei Entwickelung des Lautes nicht

mehr als Ausdruck des Naturlebens, sondern als Ausdruck des Lebens eines Individuums. Dort war die Hervorbringung eines Lauts unwillkürlich, hier aber ist sie völlig willkürlich, wiewohl in der Entwickelung zu einem Mannigfaltigen der Sprache eben so an bestimmte unwandelbare Gesetze gebunden, als sie es dort war in der Entwickelung zu einem Mannigfaltigen des Tönens. In der Sprache offenbart sich zuerst das Leben des Einzelnen, dann das Leben der Menschheit, oder besser: das Leben der Menschheit offenbart sich zuerst dunkler und beschränkter durch den Einzelnen, dann aber klarer, umfassender und im Großen durch die Wechselwirkung der Mittheilung.

Da aber das Leben der Menschheit sich nicht offenbaren kann ohne Beziehung auf das Universum und dessen Form, so wird sich diese auch zugleich mit darin offenbaren. Es darf also nicht weiter die Frage sein, ob in der Sprache Empfänglichkeitspunkte für das Ideal und die schöne Kunst gegeben seien oder nicht. Denn da die innigste Beziehung der Freiheit auf die Form des Universums, die Liebe, ein Ursprüngliches ist in dem Menschen; so wird sie sich auch bald in und mit dem Kampfe um das Dasein herausarbeiten. Der Lebenskampf im Kreise des Bedürfnisses des Daseins, ferner Liebe und Haß in der Entwickelung des geselligen Zustandes vervielfältigen die Beziehungen auf die Form des Universums und eröffnen endlich eine innere Welt des Empfindens und Denkens, die, als Darstellung der Form des Universums im innern Fühlen und Denken, als innere Anschauung dieser Form, erzeugt von Liebe und Begeisterung, zum Denken des Genies, zum innern poetischen Leben, zur Poesie wird, und durch die Sprache sich äußert.

Die Sprache der Poesie wird also, in so fern sie, als Ausdruck des Gedachten frei von dem Bedürfnisse des

Daseins durch die ursprüngliche Liebe, die Beziehung auf die Form des Universums rein in sich aufgenommen hat, damit die Liebe sich selbst darin erfasse, als reine Darstellung der Form des Universums, nicht mehr sein die Sprache zu Menschen als Menschen, sondern zu Menschen als Göttern. Sie bringt in Alles den Geist und die Liebe, verklärt durch ihr Licht die unreinsten Quellen des irdischen Lebens und reinigt sie, daß man in ihren Tiefen überall das Göttliche erkenne.

So wie aber die Sprache in der Poesie sich erhoben hatte zur reinen Darstellung der Form des Universums, so wird sie wieder zurückgerufen und auch in Anspruch genommen von den höhern Bedürfnissen des gesellschaftlichen Zustandes. Indem die Menschheit durch das klare Erfassen der Form geleitet und angeregt wurde zur Darstellung derselben in ihrem unmittelbaren Leben, die Sprache aber das erste und wichtigste Mittel der wechselseitigen Mittheilung ist, wird sie nun wieder als ein solches Mittel erscheinen in der Beredsamkeit. Die Liebe selbst, als die Beziehung der Freiheit auf die Form des Universums, ist als ein allgemeines tief in der menschlichen Natur begründetes Leben der Freiheit auch das, was den freien Menschen am natürlichsten bestimmt, wenn es angeregt und in Thätigkeit gesetzt wird, und die Sprache bei ihrem Streben, die Freiheit Andrer zu bestimmen, wird auch ihre Liebe zu gewinnen suchen, durch die Darstellung der Form, und so das Schöne, Große und Erhabne zum Beherrschungsmittel freier Gemüther machen.

Es versteht sich übrigens von selbst, daß unter Beredsamkeit nicht bloß die Geschicklichkeit durch öffentliche Reden die Gemüther zu irgend einem Ziele zu bewegen, sondern alles das begriffen wird, was belehren und über-

zeugen soll; jede Mittheilung, die den Zweck hat irgend eine Veränderung hervorzubringen oder wenigstens in den Gemüthern zu begründen und vorzubereiten; also auch das, was man unter dem Namen Stil befaßt, und der eigentlich nur die Art und Weise ist, wie durch die Sprache die freie Darstellung der Form verschmelzt wird mit den unmittelbaren Zwecken der Rede.

§. 39.

Das durch die Natur des Sehens begründete Vorwalten des Sichtbaren erzeugt eine Uebertragung des Nicht-Sichtbaren in das Sichtbare durch das Bild, im engern Sinne und durch die Allegorie, das Emblem und endlich das Symbol.

Wir treten jetzt über in das Gebiet der Mittheilung durch das Sichtbare und finden hier sogleich als Bezeichnung des Hörbaren oder überhaupt, wenn wir den Begriff dieser Bezeichnungsart erweitern, wie wir das nothwendig müssen, als Bezeichnung des Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren, das Zeichen überhaupt, das Bild und die Schrift. Das Wesentlich-Gemeinsame in diesen drei Begriffen ist, daß etwas Sichtbares an die Stelle eines (wenigstens für den Augenblick des Bedürfnisses) Nicht-Sichtbaren gesetzt werde. Hier treten aber folgende Fälle ein. Entweder das Nicht-Sichtbare, das bezeichnet werden soll, ist an sich ein Sichtbares, nur vielleicht nicht gegenwärtiges, oder es ist ein Hörbares oder ein Wahrnehmbares durch die übrigen Sinne, oder gar ein Nicht-Sinnliches oder Uebersinnliches.

Im ersten Falle, wo das Zu-Bezeichnende ein ursprünglich Sichtbares war, wird nothwendig die Bezeichnung bedingt werden durch Uebereinstimmung mit dem ersten Sichtbaren

Es wird also die Unmöglichkeit, das Sichtbare durch das Hörbare wirklich kenntlich zu machen, nothwendig führen auf Nachahmung des Sichtbaren selbst oder auf das Bild im engsten Sinne, wo es nur für die sichtbare Wiederholung des Sichtbaren gebraucht wird; und hierin liegt das erste Element des Bildens sichtbarer Gestalten. Eben so kann auch das Hörbare nur durch das Hörbare bezeichnet und der Laut und Klang nur wirklich Bild eines Hörbaren werden, z. B. Nachahmung verschiedenartiger Stimmen, des Geräusches eines Feuerwerkes, des Sägens, Hobelns u. dgl.

Ein sichtbares Zeichen des Hörbaren kann nur entstehen durch übereinstimmende Anerkennung, wobei noch Uebereinstimmung zwischen dem Zeichen und Bezeichneten statt finden kann, wenn das dem bezeichneten Hörbaren zum Grunde Liegende ein Sichtbares ist, welches eine nähere Uebereinstimmung zwischen Zeichen und Bezeichneten giebt; eine entferntere entsteht, wenn zur Bezeichnung des Hörbaren ein verwandtes Sichtbares mittelst der Ideen-Association zu Hülfe genommen wird. Hier tritt überhaupt durch jene Association die Möglichkeit einer Wechselwirkung zwischen dem Sichtbaren und Hörbaren ein. In Bezug auf die übrigen Sinne und auf das Nicht- und Uebersinnliche ist ebenfalls keine andre Bezeichnung möglich, als vermittelst der Ideenassociation, wo ebenfalls nur eine Bezeichnung des Hörbaren durch das Sichtbare, mittelst Anerkennung und Uebereinkunft statt finden kann. Ein eigentliches Bild ist hier nicht mehr möglich, in so fern es nämlich sein soll gleichsam ein wiederholter Abdruck einer gewissen Bestimmtheit in demselben Medium.

Bei der Herrschaft aber, welche der Gesichtssinn vor den übrigen im Gebiete der Anschauungen behauptet, eine

Herrschaft, die ihm nicht sowohl wegen größerer Klarheit und Bestimmtheit der Anschauung und der angeschauten Bilder, denn in Absicht dieser Klarheit findet keine Relativität zwischen verschiedenen Sinnen statt, sondern wegen des größern Umfanges der Simultaneität zukommt, ist das Uebertragen des Nicht-Sichtbaren in das Gebiet des Sichtbaren etwas so Natürliches und Nothwendiges, daß das Sichtbare überhaupt einerseits die Norm für alle Sinnenanschauungen geworden ist, andrerseits aber die Anschauungen der andern Formsinne erst ihr rechtes Leben erhalten durch jene Uebertragung. Durch sie ist aber auch ein Mannigfaltiges von Bildern entstanden in Beziehung auf ihre Function des Bezeichnens, das sich unter folgende Rubriken bringen läßt.

1) Das eigentliche, einfache Bild. Das Sichtbare tritt unmittelbar mit den Eigenthümlichkeiten seines Erscheinens in das Bild über. Das Sichtbare wird Bild des Sichtbaren.

2) Das Sichtbare setzt an die Stelle des Nicht-Sichtbaren ein Andres aus seinem Gebiete, vermittelst der Ideenassociation. Es will das Nicht-Sichtbare in ein Sichtbares verwandeln. Allegorie.

3) Das Sichtbare setzt an die Stelle einer Erscheinung, die, wegen ihres Umfanges im Raum und in der Zeit, nicht als Bild zu umfassen ist, einen Theil des Ganzen, welcher mittelst der Ideenassociation auf dieses hindeutet. Das Emblem. Sein Wesen ist das zur Anschauung Beleben eines nicht zu umfassenden Ganzen durch einen, in Beziehung auf das Ganze, bedeutungsvollen Theil.

4) Das Sichtbare setzt durch Ideenassociation sich an die Stelle eines Nicht-sichtbaren, Uebersinnlichen des unmittelbaren Gefühls und der Ahnung; nicht so wohl, um dies selbst durch ein Bild darzustellen, sondern um Gefühl und Ahnung zu einer bestimmten Thätigkeit zu beleben. Das Symbol. Sein Wesen ist also nicht Darstellung des Uebersinnlichen selbst, sondern Erregung eines unmittelbaren geistigen und zwar bestimmten Lebens.

In diesem Kreise des Bildens liegt sogleich ursprünglich das Prinzip der freien Darstellung der Form, in dem schon die bestimmte Richtung auf die Darstellung der Form für sich gegeben ist. Selbst in dem, was hier an der Stelle des Bedürfnisses steht, in der Mittheilung durch Schrift, liegt die Nothwendigkeit, das Bezeichnende immer mehr und mehr von dem Wesen des eigentlichen Bildens zu entkleiden, und es als Einzelnes in dem Ganzen einer Reihe von Vorstellungen und Begriffen untergehen zu lassen, wodurch es eben zum Schriftzeichen wird, und nun seinen eignen Weg zur Verschönerung einschlägt; dagegen das ursprüngliche Bilden, d. h. das Uebertragen der Erscheinung selbst in das Zeichen, als ein eigenthümliches Für-sich-Bestehen darneben liegen bleibt, und eben dadurch alles enthält, was es haben muß, um das brauchbarste Mittel zur freien Darstellung der Form zu werden.

§. 40.

Im Gebiete des Sichtbaren wird der Raum, durch die Begränzung desselben auf der Fläche, ausgebildet zur Darstellung der Form des Universums

für das Gesicht und die unmittelbare Berührung des Tastsinnes — die Bildnerei — und für das Gesicht und die Erfahrung des Tastsinnes — Kupferstecherkunst und Malerei.

Bei einer philosophischen Entwickelung kann es gleichgiltig sein, wie der Mensch als Erfinder das Bilden begann, ob durch Behandlung weicher Massen oder Behauen der Steine oder durch Eingraben von Schriftbildern u. dgl.; die ersten Anfänge mochten wohl überall sehr verschieden ergriffen worden sein; viel wichtiger ist es, die ganze Anlage des Bildens zu verschiedenen Entwickelungsrichtungen darzustellen, und zu zeigen, wie die Natur auch äußerlich eine jede bestimmt und abgegränzt hat.

Da es in dem Wesen aller Kunst liegt, Erscheinungen für die Formsinne darzustellen, in dem Kreise des plastischen Bildens aber das Sichtbare vorwaltet: so wird auch das Gesicht hier der erste Sinn sein, für den gebildet wird, und das Auge wird gerechten Anspruch darauf haben, daß die Art des Bildens und der Gang desselben, durch die Eigenthümlichkeit dieses Sinnes auch äußerlich bedingt und bestimmt werde. Das Auge berührt bei seinem Wahrnehmen den Gegenstand nicht unmittelbar selbst; es trifft und erfaßt ihn aus der Ferne und sieht nur Farben, also auch nur Flächen, und die Natur kann für das Auge eigentlich nur malen.

Wollen wir nun den Anfang des Bildens in dieser Beziehung suchen gleichsam im Mittelpunkte des Bildens, so werden wir ihn finden auf der Fläche als Andeutung des Bildes, aber entkleidet (so viel als möglich) von allem, was der Erfahrung durch den Tastsinn Gelegenheit geben könnte auf Erhabenheit und körperliche Raumerfüllung

zu schließen: und wir bekommen den bloßen Umriß auf einer Fläche, die wir als farblos, oder welches einerlei ist, als einfärbig setzen müssen. Dies ist die erste Begränzung des Flächenraumes für das Auge zum Behuf des Bildes, das Zeichen des Zu-Bildenden; daher auch die Kunst die sich nur mit solcher Begränzung des Raumes beschäftigt, mit Recht Zeichnenkunst heißt, und sie überschreitet eigentlich ihre ursprüngliche Gränze, wenn sie weiter geht; denn sie giebt kein Zeichen des Zu-Bildenden mehr, sondern das Bild selbst. Aber sie giebt den Umriß nicht bloß dem Auge, sondern auch der Phantasie, die das Bild hineinträgt; daher ist ihre Vollkommenheit dadurch erreicht, wenn sie den Umriß des Bildes so bestimmt und richtig giebt, daß die Phantasie, in so fern sie unterstützt wird durch die Erfahrungen des Tastsinnes, das Bild leicht hineintragen kann, weil sie nichts Störendes darin findet.

So ist also Zeichnenkunst, als Begränzung des Raumes für die Phantasie, zugleich der Scheidepunkt für die verschiedenartige Entwickelung der bildenden Künste, ja selbst der Scheidepunkt, wo diese sich trennen als schöne Künste insgesamt von dem, was als Kunst des Bedürfnisses gelten kann. Denn die Schrift bleibt trotz aller Verzierungen und Schönheit der Formen beim Zeichen stehen, nur daß das kein Zeichen mehr für die Phantasie, nicht das Zeichen eines werdenden Bildes ist, sondern, indem es der Entwickelung zu einem Bilde entzogen und auf dieser Seite selbstständig geworden ist, sich unterwirft dem Verstande zum bloßen Gebrauch für die Sprache.

Soll aber die Zeichnung auf der Fläche zum wirklichen Bilde werden, so muß sie sich auf irgend eine Weise zur Empfänglichkeit für die Erfahrung des Tastsinnes entwickeln, denn sonst könnte sie nie zu einem

wirklichen Bilde werden, da das Auge sie sonst nicht nach ihrem Verhältnisse zur übrigen Welt im Raume bestimmen, und zur wirklichen Anschauung erheben könnte. Diese Nothwendigkeit liegt schon darin begründet, daß die Zeichnung, ohne vorausgesetzte Erfahrung des Tastsinnes, nicht einmal Begränzung des Raumes für die Phantasie sein könnte.

Die Zeichnung kann aber für den Tastsinn entwickelt werden, indem sie wirklich die dritte Dimension des Raumes annimmt, und also Gegenstand für die unmittelbare Berührung des Tastsinnes wird, oder indem sie dieselbe anzunehmen scheint. Das Erstere kann auf zweierlei Weise geschehen, in dem die Zeichnung, welche immer den größten Umkreis des Gegenstandes, in bestimmt angenommener Stellung, in die Fläche legen muß, die als Träger der Zeichnung und als Zielfläche des Auges gilt, die innerhalb dieser Begränzung liegenden Theile entweder näher dem Auge heraustreten läßt, also diesseit der Fläche, oder weiter vom Auge, und jenseit der Fläche, d. h. entweder wirklich erhoben oder vertieft, (Kameen und Gemmen). Ich möchte beide Arten am liebsten durch die Benennungen positives und negatives Relief bezeichnen. Zu bemerken ist hier die eigenthümliche Täuschung bei vorzüglich gut und nicht zu tief gearbeiteten Gemmen, deren vertiefte Bilder, bei gehöriger Einwirkung des Lichts dem Auge erhoben scheinen, so daß man versucht wird, den Tastsinn zu Hülfe zu nehmen, um sich vom Gegentheil zu überzeugen.

Wie oben gesagt wurde, muß die Zeichnung immer den größten Umriß der erscheinenden Gestalt in die Fläche legen. Dadurch bestimmen sich die Gränzpunkte für die

verschiedenen Grade des Hervortretens des Bildes, welches Hervortreten nur innerhalb der Fläche des Umrisses und dem äußersten Punkte der natürlich verhältnißmäßigen Ausdehnung der Gestalt auf der einen Seite der Fläche statt finden kann; ein stärkeres Hervortreten, welches nicht zugleich den Umriß aus der Fläche mit heraushöbe, würde das Bild entstellen. Was aber innerhalb jener Gränzen bleibt, so daß der Umriß die Fläche nicht verläßt, heißt Bas-Relief, und nur innerhalb derselben ist obiger Gegensatz des positiven und negativen Reliefs möglich. Nur das positive kann weiter, d. h. mit dem größten Umrisse zugleich hervortreten, sich so mehr lösen von der Fläche und Haut-Relief werden. Das negative würde sich dadurch selbst vernichten, in dem die Fläche es dem Auge verschließen müßte. In dem Haut-Relief offenbart sich das Streben des Bildes, frei zu werden von der Fläche und sich zu bilden zu einer selbstständigen körperlichen Form nach allen Richtungen der Dimensionen des Raumes, und diese Selbstständigkeit ist endlich erreicht, wenn das Bild sich ganz gelöst hat von der Zielfläche des Sehens, oder wenn es diese Fläche in sich ganz aufgenommen hat, daß sie nicht über den Umriß hinausgehet, dieser dagegen sich einen entfernten Hintergrund setzt. Es ist dann der Verein zwischen Gesicht und Tastsinn nach allen Seiten geschlossen bei Büsten, Statuen und Gruppen. Auf diesem ganzen Entwickelungswege muß die Einfarbigkeit oder Farblosigkeit das Bild begleiten, da das Wesen der ganzen Entwickelung nur in der Ausbildung des Räumlichen des Bildes liegt, da ein Leben nur seiner Raumerfüllung nach erscheinen soll, nicht aber selbst und seinem innern Zusammenhange nach mit dem Leben des Universums.

Ich sagte oben, das Zeichen könne auch die körperliche Dimension des Raumes anzunehmen scheinen, und dies giebt die zweite Art der Entwickelung des Bildes, aber zuerst auf einer der vorigen zunächst verwandten Stufe, gleichsam einen Versuch, den vorigen Gang bloß vermittelst des Scheines zurück zu legen. Die Einfärbigkeit bleibt, aber es wird das angedeutet, was bei dem körperlichen Hervortreten des Bildes vom Auge nur uneigentlich gesehen wird, d. h. der Mangel des Lichts, wodurch die Täuschung eines körperlichen Erscheinens bewirkt wird. Doch kann die bildende Kunst, bei diesem Gange der Entwickelung zum Bilde, sich nicht so weit ausdehnen als bei dem vorigen, denn sie muß eben, weil das Hervortreten nur Schein ist, auch immer in der Fläche bleiben. Allein was sie auf der Seite des Körperlichen verliert, das gewinnt sie auf der Fläche, in dem sie dieselbe in ein Mannigfaltiges des Raumes oder der Entfernung vom Auge verwandelt durch Schatten und Perspective, und so dem Auge einen Raum eröffnet, den sie mit einem mannigfaltigern Leben bereichern kann, als bei dem vorigen Entwicklungsgange. Daß hieher die ausführende Zeichnenkunst mit Tusch u. s. w., die Kupferstecherkunst nebst allen ihr verwandten Künsten, und das Malen mit einer Farbe gehören, bedarf wohl kaum der Erwähnung, so wie auch, daß der Künstler hier noch durch Nachahmung bestimmter Stoffe, z. B. des Marmors oder eines Metalls u. s. w. sich an die vorige Bildungsart näher anschließen oder sich davon frei halten und mehr den Eigenthümlichkeiten der Natur des dargestellten Gegenstandes selbst nachstreben könne, ohne daß dadurch ein wesentlicher Unterschied entsteht. Das Malen mit einer Farbe ist indeß, wegen des

Technischen und der dazu erforderlichen Mittel, schon zur folgenden Entwickelungsart hinüber gezogen worden, zur Malerei.

Diese bleibt ebenfalls in der Fläche, denn ihr Relief ist auch nur Schein, und sie behält deshalb alle Vortheile, welche dieser Schein auf der Fläche durch Schatten und Perspective bedingt, giebt aber die Einfärbigkeit auf, und vertauscht sie gegen die ganze Farbenpracht der Natur.

In dem Umfange dieses ganzen Entwickelungskreises liegt die Möglichkeit, daß das Göttliche völlig aufgehe in der sichtbaren Form, indem der ursprüngliche Charakter eines Zeichens, der in allen Bildern erkannt werden muß, sich auflöst in die reine freie Darstellung des Ideals und so ein in seiner Wahrheit nur gedachtes Erscheinen der Form verwandelt in ein wirkliches Erscheinen.

Merkwürdig ist hierbei, wie dieses Streben zur freien Darstellung der Form des Universums so fest und ursprünglich in dem ganzen Kreise des Bildens liegt, daß es nie untergehen kann, sondern sich immer wieder erhebt, selbst wenn ein durch den gesellschaftlichen Zustand eingetretenes Bedürfniß irgend eine Thätigkeit dieses Bildens in Anspruch nimmt und es wieder zum Dienste des Bedürfnisses zurückzuziehen strebt. So fordert der gesellschaftliche Verkehr das Petschaft und Siegel; so fordert er die Münze; beide sind Erzeugnisse des Bedürfnisses, beide nehmen durch ihre Bezeichnungen das Bilden in Anspruch, aber in beiden erhebt sich die bildende Kunst sogleich wieder zu ihrer Würde, als freie Darstellerinn der Form, und giebt uns Kameen, Gemmen und Medaillen, bei denen die Form höher steht als das Bedürfniß, theils durch den Werth der Form selbst, theils durch das Hinzutreten einer gesellschaft-

lichen Bedeutung, indem durch diese die herumlaufende, nur dem Bedürfniß fröhnende Münze wird zu einem beweglichen Denkmale eines wichtigen Augenblicks im Leben der Menschheit, der aber nicht umfassend genug ist, um ein Denkmal zu veranlassen, zu dem die Menschheit selbst wallfahrten müßte; sondern nur ein Denkmal, das sich selbst unter die Menschen begiebt und an den Gegenstand des Bedürfnisses, der nur zu leicht ein Ziel wird für Selbstsucht und Habsucht, ein höheres Leben knüpft oder darin ausprägt. Mit dieser Bemerkung ist aber auch zugleich der Stein- Stempelschneide- und Prägkunst ihr Platz im Gebiete der bildenden Künste angewiesen. Es sind dieselben eigentlich immer nur besondere Anwendungen der Bildnerei, und das Wesentlich-Unterscheidende derselben liegt darin, daß die Bildnerei Formen hervorbringt für das Abdrücken bestimmter Gestalten, welches Abdrücken dann entweder ein bloßes eigentliches Abdrücken oder ein Prägen sein kann, je nachdem die den Abdruck empfangenden Massen weiche oder feste sind. Wir können also, da dieser Grundunterschied mehr in das Gebiet der technischen Behandlung fällt, das Aesthetische derselben aber in dem Wesen der Bildnerei liegen bleibt, sie hier als für immer abgemacht ansehen, ohne künftig, in der zweiten Abtheilung dieses gegenwärtigen Hauptabschnittes, welche von der Kunst dem Sein nach handelt, noch besonders dabei zu verweilen. Ueberdieß stellt sich auch schon ihr Wesen und ihre Bestimmung mehr als ein Erzeugniß des Werdens der Kunst, denn als ein Erzeugniß des Seins derselben dar, weshalb sie um so mehr in diesen Abschnitt gehören und nicht in den folgenden.

§. 41.

Die beiden Endpunkte jener Entwickelungsreihen des Bildes, das völlig freie Heraustreten aus der Fläche und die Vollendung des Bildes durch Färbung, dürfen nie zusammen treten, denn sie würden durch dieses Zusammentreten immer nur ein Todtes geben.

In der Entwickelung jener Reihen des Bildens, vom Umriß auf der Fläche ausgehend, ergaben sich zwei äußerste Punkte; auf der einen Seite für den Tastsinn das freie Heraustreten des Bildes aus der Fläche als Büste, Statue oder Gruppe; auf der andern Seite bloß für das Gesicht die Vollendung des Flächenbildes durch Farben zum wirklichen Gemälde. Beide Endpunkte dürfen nicht mit einander vereinigt werden. Denn da die hervorgebrachten Erscheinungen immer Bilder sein und bleiben sollen, d. h. Erscheinungen nur für das Erfassen, so müssen sie auch streng auf diesem Punkte von einander gesondert bleiben, sonst überschreiten sie das Gebiet, welches das äußerlich sich bestimmt als plastische Erscheinungsart gebende Stehende und Starre zum Grundcharakter hat, ohne das Starre wirklich beleben zu können. Eine Vereinigung beider Extreme liegt also jenseit dieses Gebiets des ersten, streng plastischen Festhaltens des Moments, sie kann nur in einem wirklich Lebenden zusammentreten, und giebt daher, wenn das Zusammentreten dennoch durch das Lebloſe geschieht, ein Todtes, eine Leiche, nicht ein Bild des Lebens. Daher das Widerliche der Wachsfiguren-Kabinette für jedes reine unverdorbene Gefühl, und das Benehmen

der Beschauer und die eigenthümliche Scheu derselben, die sich in einem leisen Flüstern und leisen Auftreten äußert, wie in einem Zimmer, worin eine Leiche ausgesetzt ist.

Soll die Bildsäule das Leben der Farben annehmen: so muß sie zugleich auch eine andre Erscheinungsart des Lebens annehmen, nämlich die Bewegung. Bildsäulen müssen, nach dem sie als ein Körperliches hervorgegangen sind aus der Fläche, auch noch als ein Bewegliches das Starre aufgeben und in ein ganz andres Gebiet des Plastischen übertreten, und zwar vorzüglich deshalb, weil nur dadurch das ganze Spiel des Lichtes und Schatten gewonnen werden kann, wodurch die Lokalfarben des Gemäldes eben ein Lebendes darstellen, indem das Bild dadurch in alle Beziehungen der umgebenden Welt tritt, und als ein ihr zugehöriges erkannt wird.

Wir haben bereits oben (§. 11. S. 72. u. 73.) gesehen, wie Schatten und Licht, als Modificationen der Fläche, die Erfahrung des Tastsinnes ersetzen, in so fern sie zwar ebenfalls eine Färbung der Fläche geben, aber eine solche, die unabhängig ist von der Fläche selbst und nur bedingt durch die Beziehung des Zu-Erfassenden auf den Erfassenden. Jedes farbige Bild muß, da es durch die Färbung zugleich den innern Lebenszusammenhang der Welt darstellt, auch unmittelbar mit dieser Welt in einen lebenden Zusammenhang treten, dies kann aber nur geschehen dadurch, daß die Gestalt, in welcher die Form des Universums erfaßt werden soll für das Erfassen, sich wirklich durch die Bewegung als ein zu diesem Zusammenhange der Welt Gehöriges darstellt und sich also auch alle Modificationen des Lichtes und Schattens als ein Lebendes aneignet, oder, wenn es ein Bewegungsloses ist, daß

es ſich ſeinen eignen Lebenszuſammenhang und mit dieſem zugleich ſeine eigne Welt ſetzt und dieſe an ſich bindet auf der Fläche, wodurch nun auch dem Erfaſſenden von dieſer Welt aus ſein Standpunkt für das Erfaſſen derſelben nothwendig angewieſen wird *). Will aber ein Bild aus der Fläche heraustreten und zu einem bewegungsloſen Körperlichen werden: ſo muß es der Färbung entſagen, ſo wie es eigentlich auch dem unmittelbaren innern Lebenszuſammenhange mit der umgebenden Welt entſagen und nur darſtellen ſoll das Leben, ſo fern es den Raum erfüllt. Dadurch tritt es denn aber auch und kann nur treten mit der übrigen Welt in den Zuſammenhang der Raumerfüllung, wobei durch Schatten und Licht kein Widerſpruch zwiſchen dem Leben des Bildes und der umgebenden Welt entſtehen kann. Soll es aber die Färbung der Natur beibehalten, ſo müßte es entweder auch zugleich die Beſtimmtheit des Schattens und Lichtes und ſo auch alle Beziehungen einer andern Welt mit hinüberbringen, und würde alsdann mit dieſen ſtehenden Beziehungen mitten unter dem vollen Leben und Bewegen der umgebenden Welt als eine wunderliche Erſcheinung fremd und unerklärlich daſtehen, oder, ſoll es nur die Lokal-Färbung ohne Schatten und Licht mitbringen, ſo wird es, als ein Leben- und Bewegungsloſes, indem es Licht und Schatten der umgebenden Welt ſich nicht aneignen kann, dem innern Lebenszuſammenhange gemäß, dieſer wieder fremd bleiben,

---

*) Der Leſer wird hier im Voraus erſucht, das über vorliegenden Gegenſtand Geſagte ſpäter mit der Entwickelung des Unterſchiedes zwiſchen Bildnerei und Malerei in der folgenden Abtheilnng (§. 62.) zu vergleichen, weil Alles dadurch erſt ſein volles Licht erhalten kann.

Digitized by Google

und kein Künstler, selbst nicht der größte Maler, könnte hier Leben hervorrufen und verhindern, daß die dargestellten Wesen Leichen blieben. Es ergiebt sich also hieraus klar, was von der Behauptung zu halten sei, farbige Bildsäulen würden eine weitere Vollendung der Kunst sein, wenn Maler es nur verständen, sie gehörig zu bemalen.

Auch das Stellen von Bildern aus lebenden Personen, so ein belehrendes Spiel für Künstler und so unterhaltend es für Gesellschaften ist, kann immer nur als Mittel untergeordnet bleiben, sich aber nie zur freien Selbstständigkeit eines Kunstzweiges erheben. Man will doch immer eigentlich nur einen Versuch, körperliche Form und Farbe zum Bilde zu vereinen, und da es widrig und todt erscheint, wenn die Natur nur leblosen Stoff dazu giebt, so nimmt man unmittelbar das Leben selbst, hemmt aber den bestimmtesten Ausdruck des Lebens, die Bewegung, und läßt es zu einer künstlerischen Form erstarren. Dadurch wird aber nicht eigentlich das Todte aus den Gestalten selbst verbannt, sondern nur der Gedanke, daß lebende Personen dastehen, in die Seele des Beschauers hinein, der nun freilich das Widerliche vergißt, (besonders wenn der Grundsatz in ihm lebt, daß das Wesen der Kunst nur Schein sei, und der daher auch leicht durch Schein zu blenden ist), aber nur vermittelst eines unkünstlerischen Betruges, der nicht Illusion, sondern wirklicher Betrug ist und den man ihm, und er, wenn er einmal befangen ist, sich selbst spielt. Denn völlig erstarrt soll doch alles sein, weil jede noch so leise Bewegung eine wirkliche Störung des Experiments ist, das nur als Experiment seinen Werth hat, und welches nur dadurch

möglich wird, daß das Grundprinzip der Tanzkunst und Mimik zusammenfließt mit den plastischen Gestaltungsweisen in der Bildnerei. Soll überhaupt ein Körperbild mit den Farben der Natur und des Lebens erscheinen: so muß es sich auch in einer abgeschlossenen Umgebung befinden und im Zusammenhange mit einer solchen Welt stehen, worin alle Lebens- und Bewegungsbeziehungen dieselben, d. h. gebunden und zu einem Bewegungslosen erstarrt sind. Daß dies zum Theil bei den lebenden Bildern (ich möchte sie lieber Bilder des erstarrten Lebens nennen) durch den abgeschlossenen Raum auf der Schaubühne wirklich der Fall ist, und daß man dahin arbeitet und dahin arbeiten muß, ein solches Ganzes als ein großes Gemälde oder vielmehr als ein großes Relief zu halten, ist unstreitig wohl die Ursache, daß das Widrige, welches in dem Erstarren eines wirklichen Lebens und Bewegens in einem bestimmten Moment desselben liegt, verschwindet, und die Schönheit in Stellungen und Gruppirung als Darstellung der Form Beifall gewinnen kann. Dasselbe findet aber statt in Absicht aller farbigen Bildsäulen überhaupt, und trifft also auch die Wachsfiguren. Unten in dem Anhange zu dem besondern Theil der Abhandlung über die schönen Künste werden wir noch bestimmter sehen, welche Bedeutung farbige Bildsäulen, also Wachsfiguren sowohl als lebende Bilder, in dem Gesamtgebiete der Kunst haben, und wo ihr Standpunkt zu suchen ist; denn nichts ist wirklich vorhanden in der Kunst so wohl, wie in der Natur, das ohne Zusammenhang und Beziehung auf das große Ganze, zu dem es gehört, sein sollte, kann es sich auch nicht selbstständig für sich behaupten.

§. 42.

Die bildende Kunst tritt aus dem Gebiete des Starren heraus und ordnet das körperliche Erscheinen der Bewegung unter in der Mimik und Tanzkunst.

Sollen körperliche Form und Farbe wirklich zusammentreten: so muß, wie schon gesagt, die Kunst das vorige Gebiet ganz verlassen, und beide Erscheinungsarten der Bewegung, also einem neuen Wesentlichen untergeordnet werden. Die Natur darf nicht mehr leblosen Stoff dazu liefern, das Leben selbst muß sich geben zur freien Darstellung der Form. Die Kunst muß hier ein Leben darstellen, das zwar im Gebiete des Plastischen bleibt, aber auf einer höhern Stufe der Freiheit steht. Der Augenblick wird freilich auch hier noch erfaßt, aber er wird gleichsam wieder frei gelassen und untergeordnet einer bestimmten in Zusammenhange stehenden Reihe von Momenten, welche nun immer als Kunstwerk wieder erzeugt werden können; dies wäre aber unmöglich, wenn der Moment nicht als ein stehender erfaßt worden wäre. In dieser Möglichkeit des ihrer Bestimmtheit nach Wiedererzeugtwerdens hat es also auch sein Bleiben und kann darstellen entweder ein wirklich bestimmtes Leben, in welchem das Symbolische aufgegangen ist, oder ein Ganzes freier Lebens- und Bewegungsformen, wo das Symbolische zugleich ein Aeußeres bleibt. Das erste ist die Mimik und Schauspielkunst, das zweite die Tanzkunst.

Erstere für sich entwickelt, giebt uns die Darstellung eines Lebens aus dem sittlichen Gebiete des Werdens, bloß

dargeſtellt durch Bewegung in größerem und kleinerem Verhältniß durch Bewegung überhaupt und durch Geberden, oder ſie wird Organ der Dichtkunſt, knüpft an die Bewegungen und Geberden noch das Wort, und wird ſo im eigentlichen Sinne zur Schauſpielkunſt. Die Tanzkunſt dagegen bildet ein Ganzes aus den reinen Formen der Bewegung und ſchafft daraus eine eigne Symbolik der Bewegung.

In dieſen beiden Künſten aber offenbart ſich das zarteſte und tiefſte und auch wohl das höchſte äußere Leben der Kunſt und der Liebe, ſo wie in der Poeſie des zarteſte, tiefſte und höchſte innere Leben derſelben. Die Gebiete des Plaſtiſchen und Teleologiſch-Sittlichen ſchmelzen hier auf das innigſte zuſammen zu einem Leben, ſo daß jede Erſcheinung als plaſtiſche, ganz durchdrungen iſt von dem Leben des andern Gebiets und umgekehrt.

Nur ein verkehrter Sinn, der das Leben der Kunſt, und alſo auch das Leben überhaupt nie in ſeiner Wahrheit und großen Bedeutung völlig erkannt hat, kann über Mimik und Tanzkunſt das Verdammungsurtheil ſprechen. In ihnen offenbart ſich eine merkwürdige Erſcheinung der Liebe, d. h. der innigſten Beziehung der Freiheit auf die Form des Univerſums, und ſie verdammen, d. h. denn doch ſie aus dem Kreiſe der Künſte ausrotten wollen, iſt nicht nur eben ſo viel, als integrirende Theile eines Ganzen vernichten wollen, ſondern auch gerade ſolche, ohne welche die übrigen Künſte gerade ihre Bedeutung und ihr wahres Leben verlieren. Doch dies wird ſich in der folgenden Abtheilung noch beſtimmter ergeben.

§. 43.

Beim Rückblick auf gegenwärtigen Abschnitt ergiebt sich die Nothwendigkeit in Beziehung auf die Kunst, den Standpunkt des Werdens scharf getrennt zu halten von dem Standpunkte des Seins.

Wenn wir das ganze Gebiet der schönen Künste jetzt übersehen und ordnen, wie es sich aus dem Werden durch das Freiwerden von dem Bedürfniß des Daseins gestaltet hat, so werden wir folgende Tabelle erhalten.

I. Auf der Stufe des Bedürfnisses des Daseins
   1) die schöne Gartenkunst,
   2) die Baukunst.

II. Auf der Stufe der gesellschaftlichen Mittheilung.
   A. Für das Gehör,
      1) freie Ausbildung des Lautes ohne Berührung des Bedürfnisses — Musik;
      2) freie Ausbildung des Lautes als Bezeichnungsmittel in der Sprache. Poesie und Beredsamkeit.
   B. Für das Gesicht,
      a. am Starren und Bewegungslosen
         1) die Zeichnenkunst,
         2) die Bildnerei mit allen ihren Zweigen,
         3) die Kupferstecherkunst mit ihrem ganzen Gebiet,
         4) die Malerei.
      b. Am Lebendigen und Beweglichen
         1) die Mimik und Schauspielkunst,
         2) die Tanzkunst.

Das ist die Eintheilung und Anordnung der schönen Künste, wie sie eigentlich allen bisher aufgestellten Ein-

theilungen zum Grunde liegt, und wie sie sich nothwendig ergeben muß, wenn man das Prinzip, durch welches sie bedingt wird, nämlich das Werden, festhält. Daß dies aber nicht streng und folgerichtig geschah, ist die Ursache versuchter Umstellungen und Veränderungen, wodurch aber wenig oder nichts für die tiefere Ergründung des Gebiets der Künste geleistet wurde. Das Gefühl der Nothwendigkeit, das Gebiet des innern Lebens und Seins der schönen Künste zu erforschen, ist rege und lebendig geworden, wenn aber ohne strenge Sonderung des Seins und des Werdens dabei verfahren wurde, mußte nothwendig, bei tiefen Blicken in das Innere des Wesens einzelner Künste, doch immer Unklarheit und Verwirrung zunehmen im Ganzen, und also die wissenschaftliche Einheit immer mehr den Untergang drohen.

Wie weit es mir gelungen ist, durch Vollendung dieser Trennung und durch bestimmtes Gegeneinander-Stellen beider Gebiete des Werdens und des Seins, das innere Leben der Kunst in seiner Wahrheit darzustellen, und jeder einzelnen Kunst in diesem Leben ihren Platz anzuweisen, mag die folgende Abtheilung dieses Hauptabschnitts, so wie der Einfluß dieser Behandlungsart auf die ganze Fortentwickelung der Aesthetik bewähren.

Berichtigung.

Seite 60, Zeile 15 von oben, lies absolute statt ablosute.
Seite 112, Zeile 4 so wie auch Zeile 18 von oben, lies Causalreihe statt Causalreiche.

Digitized by Google

Inhalt
des zweiten Theils.

Zweiter Hauptabschnitt. Das Zusammentreten des Erfassens der Weltform mit dem Willen oder die Kunst. (Als Fortsetzung.)

Zweite Abtheilung. Die Kunst dem Sein nach.

A. Allgemeiner Theil. Die Kunst, ein innerlich begründetes Mannigfaltiges. §. 44. . . . . Seite 3

Das Kunstwerk. §. 45. . . . . — 14

Entwickelungsgang des Kunstwerkes. §. 46. . . — 21

Das Erfassen der Form als Beginn und erste Stufe. §. 47. — 25

Das Bilden. §. 48. . . . . — 36

Das Darstellen. §. 49. . . . . — 50

Das Leben des Kunstwerks. §. 50. . . . — 76

B. Besondrer Theil. Anordnung und Bestimmung des Mannigfaltigen im Gebiete der Kunst. §. 51. — 84

Erste Gruppe. Die Künste des zeitlichen Gebiets:

1) Poesie.

Wesen derselben. §. 54. . . . . — 85

Theorie der Dichtungsarten. §. 53. . . . — 88

2) die Redekunst.

Wesen derselben. §. 54. . . . . — 100

Bestimmung des Mannigfaltigen in der Redekunst §. 55. — 103

3) die Kunst des Wortklanges.

Das Wesen derselben. §. 56. . . . . — 115

Bestimmung des Mannigfaltigen in derselben. §. 57. — 119

4) Musik.

Das Wesen derselben. §. 58. . . . . — 141

Mannigfaltigkeit der Stimmen. §. 59. . . — 145

Harmonie und Melodie. §. 60. . . . . — 171

Bestimmung des Mannigfaltigen in den Kunsterscheinungen der Musik. §. 61. . . . . — 192

Zweite Gruppe. Die Künste des räumlichen Gebiets:

1) Die zeichnenden Künste (Bildnerei, Malerei u. s. w.)

Wesen der zeichnenden Künste. §. 62. . . . — 215

Die Kunst der malerischen Schattenausbildung. §. 63. — 233

Bestimmung des Mannigfaltigen in den zeichnenden Künsten. §. 64. . . . . Seite 243
2) Die Baukunst und Schöngärtnerei:
Wesen derselben. §. 65. . . . . — 251
Die Baukunst in Absicht des Mannigfaltigen in derselben. §. 66. . . . . — 258
Ausführung der Schöngärtnerei. §. 67. . . — 272
3) Mimik.
Das Wesen derselben. §. 68. . . . . — 278
Bestimmung des innern Lebens derselben. §. 69. . — 286
4) Die Tanzkunst.
Wesen derselben. §. 70. . . . . — 293
Bestimmung ihres innern Lebens. §. 71. . . — 308
Anhang. Die Oper und das Panorama. §. 72. . — 312
Dritter Hauptabschnitt. Das Leben der Kunst.
Erste Abtheilung. Das Leben der Kunst dem Werden nach.
Abhängigkeit des Erfassens der Form im Werden von dem Entwickelungsprinzip der Menschheit in bestimmter Zeit. §. 73. . . . . — 323
Das Leben der Kunst, als ein bereits gewordenes in verschiedenen Zeitperioden. §. 74. . . . — 332
Gegensatz der Plastik und Romantik. §. 75. . — 344
Folgen aus dem Verkennen der Nothwendigkeit dieses Gegensatzes. §. 76. . . . . — 370
Zweite Abtheilung. Das Leben der Kunst dem Sein nach.
Wie läßt sich das Leben der Kunst als Ideal festhalten. §. 77. — 379
Abhängigkeit der neuen Kunst von dem Prinzip des christlichen Monotheismus. §. 78. . . . — 385
Der Geist der Romantik als Grundlage der neuen Kunst §. 79. — 401
Vierter Hauptabschnitt. Das Leben der sich selbst erfassenden Liebe.
Erste Abtheilung. Das Leben der sich selbst erfassenden Liebe auf dem Standpunkte des Werdens, oder Kritik.
Begriff der Kritik. §. 80. . . . . — 406
Wissenschaftlicher Charakter derselben. §. 81. . — 411
Zweite Abtheilung. Das Leben der sich selbst erfassenden Liebe auf dem Standpunkte des Seins oder Geschmack und Bildung. §. 82. . . . . — 423
Geschmack. §. 83. . . . . — 439
Liebhaberei. §. 84. . . . . — 453

Die

Lehre

von der

Weltanschauung und Kunst.

Zweiter Hauptabschnitt.

Das Zusammentreten des Erfassens der Weltform mit dem Willen, oder die Kunst.

Zweite Abtheilung.

Die Kunst dem Sein nach.

A. Allgemeiner Theil.

§. 44.

Da das Sein und Wesen der Kunst erkannt wird in der Liebe, die sich selbst erfassen will in der Form des Universums rein für sich, so wird dieses Sein sich auch zu einem innern Mannigfaltigen gestalten durch die Art und Weise, wie es vermittelst der Anlage der freien Individuen mit der Weltform in Berührung gebracht wird.

Wir haben oben die Frage zu beantworten versucht (s. §. 7.): Wozu das Erfassen der Form für das Erfassen? Was kann ein Erfassen der Form für Bedeutung haben, wenn es bloß erfolgt, damit die Form erfaßt werde? Und wie kann es für die Menschheit so wichtig sein, daß die Form erfaßt werde bloß um des Erfassens

willen? Unsere Antwort fiel dahin aus, daß sich darin die Liebe, die innigste Beziehung auf die Form des Universums, selbst erfasse.

Diese Liebe wird also auch in diesem Erfassen und in der daraus hervorgehenden Kunst, deren Zweck ebenfalls nur wieder ist, daß in dem Kunstwerke die Form erfaßt werde für das Erfassen, also daß die Liebe darin sich selbst erfasse, ihr eigenthümliches Leben offenbaren, in dem sie zugleich Trieb und letztes Ziel dieses Triebes ist. Dieses Leben aber, weil es ein Erscheinen der Liebe ist, wird nothwendig in Beziehung auf die Kunst als ein Mannigfaltiges sich darstellen, da die Kunst bedingt ist durch das Können freier Individuen, da also auch das Leben der Liebe wird afficirt werden müssen von diesem Können, und also zusammentreten mit den beiden Hauptfunctionen dieses Könnens, dem Verstehen und Wollen, und mit der Art, wie die Welt erfaßt wird von den freien Individuen.

Das ganze Leben eines freien Individuums bewegt sich in diesen Hauptfunctionen, dem Verstehen und Wollen. Da aber das Sein von der Seite des Verstehens in der Ahnung liegen bleibt, von der Seite des Wollens aber ausgebildet wird durch den Glauben: so bleibt das Gebiet der Ahnung zwischen beiden stehen, als ein, wenn auch nicht unmittelbares, doch aber mittelbares Drittes, worauf immer wird bezogen werden müssen, und welches immer einwirken wird auf die Hauptfunctionen des Könnens, so daß es gleichsam den Mittelpunkt des geistigen Lebens bildet — und zwar wohl den ursprünglich am tiefsten begründeten — und sich behauptet als ein Selbstständiges für sich. Obgleich nun freilich diese Dreiheit, oder diese drei Arten, wie das Können als geistiges Leben

im Individuum sich offenbart, in jedem Individuum ist und sein muß: so wird doch immer die eine oder die andre Art vorwalten, die übrigen sich unterordnen und sie beherrschen, weil sich das Können eben offenbart in einem Beschränkten, einem Individuum, wodurch die eine Kraft des Könnens, weil sie durch ihre Schranken, d. h. durch ihre Beziehungen auf andre Individuen, ein Mannigfaltiges wurde, und sich als solches durch Vorwalten von Einzelheiten, und durch Ueber- und Unterordnen derselben zur bestimmten Form, als Dasein beurkunden muß; und so wird es geborne Versteher, wissenschaftliche oder Verstandesmenschen, geborne Glauber, religiöse oder Ahnungs- und Glaubensmenschen, und geborne Thuer, practische oder Willensmenschen geben. Es wird aber auch das Leben des Erfassens für das Erfassen dadurch afficirt und modificirt werden zu einem ebenfalls dreifach Verschiedenen, indem die Form des Universums erfaßt wird als ein Gedachtes (ein Geistig-Inneres), ferner als ein Geglaubtes oder Geahnetes, (als ein jenseits aller Erscheinung Liegendes der Idee) und endlich als ein Gethanes, (ein Aeußerlich-Gewordenes des Innern oder Gedachten).

Die Liebe, die sich selbst erfassen will, wird in der Gesamtheit der freien Individuen ebenfalls sein müssen ein Mannigfaltiges von verschiedenem Grade der Lebendigkeit; der höchste Grad der Lebendigkeit aber wird sein, wenn sie sich offenbart mit der festen Richtung auf die Kunst, das heißt, wenn sie stark genug ist, das menschliche Können in engern Sinne, welches wir aber (siehe §. 32. S. 180.) als einen Ueberschuß der Kraft bei der Progression der Thätigkeit im Kampfe um das Dasein ableiteten, rein auf das Erfassen, also auf die freie Darstellung der Form des Universums, zu verwenden.

Da aber, bei der Entwickelung des ganzen innern Lebens eines freien Individuums, das Erwachen dieser Liebe nicht anders erfolgen kann, als gleichsam im Umfange einer durch das Verhältniß der Functionen des Könnens bedingten Modification des Erfassens für das Erfassen: so wird sie dadurch zugleich in ihrer Entwickelung und Thätigkeit bedingt sein zu einer vorwaltenden Bestimmtheit als Grundanlage. Durch diese tiefbegründete Wechselwirkung in der Entwicklung wird die Liebe in dem Umfange ästhetischen Erfassens, wie es bedingt und afficirt ist durch die Verstandesthätigkeit, erzeugen die Poesie; in dem Umfange des ästhetischen Erfassens, wie es bedingt und afficirt wird durch die Ahnung, giebt sie die Richtung nur auf die Ahnung, und Befriedigung findet sie nur in der Ausbildung der Ahnung. Sie hebt sich also nothwendig hier auf in ihrer Richtung auf die Kunst, und ihre Thätigkeit wird zur freien Hingebung an die höchste Idee des Universums und so die Grundlage für die Erhebung und höhere Befruchtung des Sehers, unter gewissen Umständen aber auch für die Entwickelung des Schwärmers. Endlich in dem Umfange des ästhetischen Erfassens, wie es bedingt ist durch das Wollen zu dem Erfassen der Form als eines Gethanen, die Grundanlage für die zeichnende und bildende Kunst, oder überhaupt für alles, was Formen im Raume darstellt.

In dem Umfange welches von diesen Verhältnissen die Liebe ihre Entwickelung beginnt, dieses erhebt sie zum herrschenden, beherrscht aber von hieraus zugleich die übrigen, und so erzeugt sie eine bestimmte Grundanlage für die Darstellung der Form des Universums. Allein diese Grundanlage muß zunächst erkannt werden nur als Empfänglichkeit, die noch durch ein Andres zu befruchten und

zwar nach Form und Bestimmtheit jeder Empfänglichkeit, und dieses Höhere, Befruchtende, ist nichts andres als die Wahrheit der Form des Universums. In dem Umfange des ersten Verhältnisses wird die Grundanlage befruchtet durch die Wahrheit des zeitlichen Erscheinens für die Poesie, — auch das reinplastische Erfassen des Moments wird durch sie gestaltet zur Bezeichnung eines Lebens und Werdens — Im Umfange des dritten Verhältnisses wird die Grundempfänglichkeit befruchtet durch die Wahrheit des räumlichen Erscheinens für die zeichnende Kunst oder für alle, die das Räumliche darstellen. Hier herrscht das Plastische, und das reinzeitliche Erscheinen wird durch die Wahrheit des räumlichen Erscheinens selbst zum plastischen bis zum völligen Aufgehen darin (unter den Griechen). Im dem Umfange des zwischen beiden liegenden durch die Ahnung bedingten Verhältnisses wird die Grundempfänglichkeit befruchtet durch die über Raum und Zeit liegende Wahrheit. Gemüther mit dieser Grundanlage und so befruchtet sind die Seher des Ewigen, würdig daß sich ihnen das höchste Weltprincip in unmittelbarer Berührung mittheile.

Durch diese Wahrheit erzeugt sich in dem davon befruchteten Gemüthe jedesmal das respective Kunstideal, indem dasselbe alles, was in seinem Gebiete als wahr erkannt worden, nothwendig zusammenfassen und umfassen muß als eine Einheit, die es bestimmt ausspricht. Nur in dem Umfange des Verhältnisses, das durch die Ahnung bedingt und afficirt wird, ist kein Kunstideal möglich, weil das Gemüth im Ideal untergeht und also keine Kunst möglich ist.

Zwischen diese beiden Lebensgebiete des Erfassens für das Erfassen fallen noch zwei Uebergänge, gleichsam ein

doppeltes Bewegen von den äußern auf das Zeitliche und Räumliche basirten Erscheinungsarten der Liebe in der Kunst zu dem Mittelpunkte des ganzen geistigen Gebiets derselben, der sich auf, über Raum und Zeit gehende, Wahrheit gründet; so daß sie sich gleichsam bezeichnen lassen als Bewegen des Zeitlichen und Räumlichen zum Ewigen, das erstere erscheinend durch das Tönen (hörbares Bewegen), das Zweite durch das Bewegen überhaupt (sichtbares Bewegen.) Dies festgestellt, erhalten wir ein Bewegen des Zeitlichen zum Ewigen und des Räumlichen zum Ewigen. Beide Arten des Bewegens werden aber wechselseitig durcheinander afficirt; das Bewegen des Zeitlichen vom Räumlichen und umgekehrt, wodurch jedes in zweierlei Erscheinungsarten der Kunst zerfällt. Das Erstere, das Bewegen des Zeitlichen in die Kunst des Wortklanges und in die eigentliche Tonkunst; das Zweite, das Bewegen des Räumlichen, aber in die Mimik und Tanzkunst. Es wird sich also das ganze Leben der Liebe so gestalten, daß es in seiner Thätigkeit bei der Entwickelung verschiedener Erscheinungsarten ausgeht, entweder vom Zeitlichen (Verstandesthätigkeit) oder vom Räumlichen (Anschauung), und sich fortbewegt zum Ewigen, dem Gebiet der Ahnung, wo es zuletzt verhallt und verschwindet. Im Einzelnen gestaltet sich dieser Fortgang so:

1) Das Zeitliche (Verstandesthätigkeit), Poesie — Bewegung zum Ewigen durch das Hörbare — die Kunst des Wortklanges und die Musik — und endlich das Ewige, das Gebiet der Ahnung.

2) Das Räumliche (Anschauung), die bildenden Künste — Bewegung zum Ewigen im Sichtbaren — Mimik und Tanzkunst — und zuletzt wieder das Ewige oder das Gebiet der Ahnung.

Sehr bemerkenswerth sind die Verhältnisse dieser verschiedenen Erscheinungsarten der Kunst, in denen sich der ganze innere Organismus des gesamten Lebens der Kunst, als des Lebens einer eignen Welt, zu erkennen giebt. Es zerfällt diese Welt gleichsam in zwei Hauptgebiete vom Zeitlichen und Räumlichen ausgehend, die sich in entgegengesetzter Richtung einander gegenüberstellen zu beiden Seiten des höchsten Mittelpunktes, der Ahnung, der sie also zugleich verknüpft und trennt. Auf der einen Seite ist der äußerste Haltungs- und Gränzpunkt die Poesie, welche noch, indem sie zugleich auf das Bedürfniß des gesellschaftlichen Lebens hinüber wirkt, sich zur Seite setzt die Beredsamkeit; auf der andern die bildende Kunst, welche sich eben wieder so, in Beziehung auf das Bedürfniß höherer Art, die Baukunst, und, durch die Einwirkung der innern Verschiedenheiten in der bildenden Kunst selbst, noch die schöne Gartenkunst zur Seite setzt, denn diese verhält sich zur Baukunst, wie die Malerei zur Bildhauerkunst.

Unter den Künsten, deren Grundcharakter in dem Bewegen liegt, steht nun auf der einen Seite die Kunst des Wortklanges (Versbau und Declamation oder das Sprechen als schöne Kunst) der Mimik auf der andern gegenüber. Die Kunst des Wortklanges wird sich aber nun rückwärts anschließen an die Poesie und Beredsamkeit, weil sie sich an das Zeitliche anschließen muß dem innersten Grunde nach, zu Folge des Darstellungsbedürfnisses aber näher an die Beredsamkeit, so wie in dieser Hinsicht die Musik an die Poesie. Auf der andern Seite aber wird sich die Mimik rückwärts beziehen auf die bildende Kunst mehr als auf die Bau- und Gartenkunst, und auf diese nur mit, in so fern sie sich beziehen muß auf das Räumliche überhaupt.

Eben so treten auch die Musik und die Tanzkunst einander gegenüber, gerade so wie die Kunst des Wortklanges der Mimik. Die Musik bezieht sich rückwärts, wie schon oben gesagt, auf die Poesie, ist aber in ihrem Bewegen schon näher dem Ewigen, als die Kunst des Wortklanges, daher sie sich freimachen kann von der Sprache, letztere nicht. Die Tanzkunst bezieht sich auch wieder rückwärts auf das Räumliche, aber näher auf die Bau- und Gartenkunst, als auf die bildende Kunst, weil diese wirklich Leben darstellt und also mehr Bezug auf die Mimik hat, die Tanzkunst aber, in so fern sie nur ein Ganzes symbolischer Bezeichnungen in der Bewegung giebt, näher der Baukunst tritt, in welcher ebenfalls mehr auf Leben Deutendes, als Leben selbst ist.

Durch diesen gesamten Organismus zieht sich aber noch in Absicht der innern Thätigkeit ein doppelter und zwar entgegengesetzt wirkender Lebensgang des Erregens und Bindens, so daß auf der einen Seite das Räumliche gleichsam erregt wird herüber aus dem Gebiete des Zeitlichen, und zwar verhältnißmäßig und abgestuft, und auf der andern Seite das Zeitliche eben so gebunden wird herüber aus dem Gebiete des Räumlichen und zwar so, daß das Erregende liegt in dem Zeitlichen (Poesie und Beredsamkeit) und von daher, und zwar zuerst von der Beredsamkeit, ausgeht auf die Kunst des Wortklanges zur Mimik (denn für die Mimik ist das Wort das Erregende) bis zur bildenden Kunst, wo das Erregen in der Form aufgeht, und sich als stehendes Leben gestaltet. Von hier aus geht aber auf demselben Wege rückwärts das Binden durch die Mimik, die Kunst des Wortklanges bis zur Beredsamkeit und Poesie, wo es im freien innern Leben aufgeht, in jeder Erscheinungsart der Kunst aber durch das

Zusammentreffen des Erregens und Bindens ein bestimmtes eigenthümliches Leben darstellend. Die zweite Erregung geht über unmittelbar von der Poesie aus durch die Musik und Tanzkunst (denn für diese ist die Musik das Erregend) bis zur Baukunst, und umgekehrt begegnet dieser Richtung die Rückwirkung des Bindens von dem Räumlichen aus. Es werden sich also diese beiden Richtungen des Erregens, jede mit der ihr begegnenden des Bindens zusammen, durchkreuzen. Das Ganze läßt sich am besten durch eine sinnliche Darstellung anschaulich machen, wie folgende.

Merkwürdig ist hierbei, daß die Erscheinung des Erregens, so wie des Bindens, am stärksten und sichtbarsten hervortritt, da wo sich beide Gebiete im Mittelpunkte, an ihrer Gränzscheide, begegnen, zwischen der Musik und Tanzkunst und zwischen der Mimik und der Kunst des Wortklanges. Die Musik ist für die Tanzkunst das Erregende, diese bindet jene aber wieder durch den Takt und Rhythmus; die Kunst des Wortklanges ist für die Mimik das Erregende, diese bindet aber jene wieder durch das Maß des Bewegens, welches in der Beredsamkeit sich auflöst zum freien Ausdruck des innern Lebens und Bewegens, wobei wieder immer die nebeneinander stehenden Künste in keinem Verwandtschaftsverhältniß bleiben; so die Poesie mit der Beredsamkeit, die Bildnerei mit der Bau- und Gartenkunst, die Kunst des Wortklanges mit der Musik und die Tanzkunst mit der Mimik: so daß alles überall

miteinander in der innigsten Berührung steht und ein Ganzes, ein Leben, bildet.

Dabei ist noch zu bemerken, daß, so wie in dem Gebiete des Zeitlichen, wie wir es der Kürze wegen bezeichnen wollen, die Liebe sich die Bahn bricht zu ihrem Ziel innerhalb der Verstandesthätigkeit, eben so entsteht auf der entgegengesetzten Seite des Räumlichen ihre Thätigkeit innerhalb der Phantasie. Verstand und Phantasie verhalten sich in beiden durchaus entgegengesetzt; auf der einen Seite, in der Poesie, ist Verstand das Medium, worin die Phantasie lebt; auf der zweiten entgegengesetzten ist die Phantasie das Medium, worin der Verstand lebt. Für die Uebergänge aber bleibt es das Gefühl, denn dieses ist das innere Bewegen selbst, so wie Ausdruck desselben das äußere Bewegen, das hörbare (Tönen) und das sichtbare Bewegen, beide Uebergänge aber scheiden sich bestimmt durch die Grundanlage des Zeitlichen und Räumlichen.

Die Musik, als der Ausdruck des Kampfes der Form mit dem Stoffe, beginnt in dem Zeitlichen, dem Schmerz und der Freude. Jeder Moment des Gefühls enthält die Elemente, Zerstörung und Dasein; das Vorwalten der ersten ist der Schmerz, des zweiten die Lust, und durch diese offenbart sich die Zeit in uns auf der Seite des Kampfs um das Dasein. Mit ihnen bewegt sich auch der Kampf der Form des Universums fort in der Musik bis zum Triumpfgesang des Sieges. Eben so ist die Kunst der Bewegungen, das Schweben des Räumlichen zum Ewigen, bezeichnend das Freiwerden vom Raume zum Emporsteigen über den Raum.

In diesem ganzen Lebensgebiete der Kunst zeigt sich Dreierlei, die Beziehung auf das höchste Weltprinzip, die Poesie und die bildende Kunst. In der Poesie steht uns

wurzelt die Liebe im Gebiete des Zeitlichen und beherrscht von hieraus auch das Gebiet des Räumlichen; in der bildenden Kunst steht sie auf der Seite des Räumlichen und beherrscht von hieraus das ganze Gebiet des Kunstlebens bis hinüber ins Zeitliche. Das Leben aller einzelnen Kunstthätigkeiten der Liebe läuft gleichsam zusammen in dem Mittelpunkte der Ahnung, und sie durchdringen sich hier wie in ihrem höchsten Lebenspunkte.

Nach jener Dreiheit (Ahnung, Poesie und bildende Kunst) deutet sich aber auch der Charakter und Grundton des Kunstlebens verschiedener Zeitalter und bei verschieden Völkern. So bestimmt sich nach der Ahnung und ihrem innern Wesen, mag höhere Befruchtung der Grundempfänglichkeit erfolgt sein oder nicht, der Charakter der orientalischen Poesie und Kunst im Zusammentreten mit überwiegender Sinnlichkeit; nach dem dritten Gliede der Dreiheit, der bildenden Kunst, das Kunstleben unter den Griechen und im Alterthum überhaupt, wie es durch den Einfluß der griechischen Kultur sich gestaltete; nach der Poesie aber der Charakter der romantischen Zeit oder eigentlich der ganzen neuen Zeit.

Ist nun das ganze Leben der Liebe und Kunst dargestellt, und nach innern Verhältnissen jede der verschiednen Erscheinungsarten und Thätigkeiten in wechselseitiger Beziehung gruppirt und geordnet, so können wir sie auf folgende Weise bestimmt übersehen und kürzlich charakterisiren.

1) Poesie — Leben der Liebe in dem Leben des Erfassens für das Erfassen, modificirt durch Verstandesthätigkeit, befruchtet in dieser Grundanlage von der Wahrheit des zeitlichen Erscheinens. In dem ersten Theile dieser Charakteristik liegt begründet die Bestimmtheit ihres äußern Mittels, nämlich der Sprache, denn nur der Verstand

spricht, so wie er auch nur versteht. Die Phantasie ist stumm, sie sieht nur. Der zweite Theil aber trifft das eigentliche innerste Leben der Poesie.

2) Die bildende oder zeichnende Kunst — Leben der sich selbst erfassenden Liebe in dem Leben des Erfassens für das Erfassen, modificirt durch das Wollen oder Thun, befruchtet von der Wahrheit des räumlichen Erscheinens mittelst der Phantasie, die hier das unmittelbare Medium ist, in welchem sich das Wollen und Thun bewegt; daher Begränzung und Ausbildung des Raums mittelst der Phantasie, die nicht spricht, wohl aber anschaut und für die Anschauung thätig ist.

3) Die Künste des Bewegens. Leben der Liebe in dem Erfassen des Bewegens für das Erfassen und also in ihrer Thätigkeit selbst ein Bewegen von dem Zeitlichen und Räumlichen zum Ewigen, gemeinsame Befruchtung von der Wahrheit des Zeitlichen und Ewigen und des Räumlichen und Ewigen, dem Verstande und der Phantasie legt sich das Gefühl zum Grunde und bestimmt daher die Ausdrucksmittel, das Tönen und Bewegen.

§. 45.

Die Kunst erzeugt bloß für das Erfassen der Form des Universums das Kunstwerk, das eben, als solches, wird in Beziehung stehen zur Kunst, als der Herrschaft aber Mittel und Zweck, und als Kunstbild, zu dem Bilde der Natur.

Die Liebe, die sich selbst erfassen will in der Form des Universums, kann mit ihrer Richtung auf die Kunst und ihrer Thätigkeit in der Kunst, dies nicht anders bewirken als dadurch, daß sie den Moment als ein Stehen-

des und Bleibendes erfaßt im Gegensatz gegen das gesamte Werden; denn nur dies giebt ihr die Herrschaft über den Moment in seinem Verhältniß zum Werden und die Möglichkeit, daß sie erzeuge eine eigenthümliche Causalreihe, ein Werden, das zugleich als ein Bleibendes gelte, indem jeder Moment abgeschlossen gegen das unmittelbare Werden und doch wieder in Beziehung auf ein Ideales (Sein) im Causalzusammenhange erfaßt und stets willkührlich wiederholt werden kann in seiner Causalität, wodurch eben das Erfassen des Moments, das Grundelement des Plastischen, als ein Binden übergeht von dem Bewegungslosen der Form zu den bewegten Formen und zuletzt das freie Leben des Teleologisch-Sittlichen in der Poesie nur bindet zum Bleibenden oder zum Werke; dahingegen dieses Teleologisch-Sittliche, als ein Erregen, wieder ausgeht von der Poesie und zuletzt in dem Leblosen der Form zugleich mit erstarrt.

Die Kunst also, indem sie ursprünglich darauf geht, den Moment des Erscheinens festzuhalten, will dadurch ein Bleibendes erzeugen und also darstellen ein bleibendes Bild. Die Kunst giebt daher überall Bilder und zwar nothwendig, weil sie darstellen will die Form, und weil auch die Natur, als Darstellerinn der Form, nur Bilder darstellt, oder vielmehr ein Ganzes von Bildern ist. Die Bilder der Natur aber sind freilich, in so fern sie in einem Gegensatze gegen die Kunst steht, wesentlich verschieden von den Bildern der Kunst. Ihre Bilder machen sich als ein Werden, als ein Werden aber sind sie kein Bleibendes, sie werden es erst durch das Erfassen des Moments; die Bilder der Kunst aber sind schon ein Bleibendes, denn in ihnen ist schon der Moment als ein Stehendes erfaßt, und ihr Dasein ist eben durch dies Erfassen bedingt.

Eben deshalb aber iſt auch der Moment in dem Kunſtbilde nicht ein ſolcher, der nur mittelbar wieder erfaßt werden könnte in dem Erfaſſen des ganzen Werdens als Gegenſatz gegen den nächſtfolgenden, ſondern er wird unmittelbar wieder erfaßt als der nächſtfolgende ſelbſt im Gegenſatz gegen das geſamte Werden, d. h. das Kunſtbild, welches die Form des Univerſums darſtellt für das Erfaſſen, iſt ein Kunſtwerk.

Das Kunſtwerk wird aber nothwendig als ſolches, außerdem das ſich darin, als in einem Bilde, offenbaren muß die Form des Univerſums, als das Schöne, Große und Erhabene, und wie es ſich darin darſtellt nach den Empfänglichkeitsmomenten Ebenmaß, Harmonie und Ausdruck, noch erſcheinen als Reſultat menſchlichen Könnens in Beziehung auf die Kunſt, ſo fern ſie Herrſchaft iſt über Mittel und Zweck, und in Beziehung auf das Verhältniß deſſelben als eines Kunſtbildes zum Bilde der Natur.

In ſo fern alſo die Kunſt iſt ein Können, welches geſetzt iſt mit beſtimmter Herrſchaft über Mittel und Zweck, wird auch der Menſchengeiſt, angeregt zur Kunſtthätigkeit, ſich bewußt werden müſſen ſeines Zweckes und der dazu führenden Mittel, ſo wie des Verhältniſſes zwiſchen beiden. Dieſes Bewußtſein wird aber, um ſich daran zu entwickeln, ſich wieder ſtützen:

1) auf die Liebe, oder die innigſte Beziehung der Freiheit auf die Form des Univerſums, d. h. Liebe, als das eigentliche Lebensprinzip der Kunſt, wird ſich alſo in ihrer Herrſchaft über Mittel und Zweck zuerſt ſtützen müſſen auf ſich ſelbſt.

2) auf die Beſtimmtheit des Lebens der Liebe in dem Verhältniß des äſthetiſchen Erfaſſens, wie es bedingt

und urſprünglich modificirt iſt durch die Functionen des Könnens im freien Individuum oder auf die Grundanlage;

3) auf die Stelle der Kunſt, der das Kunſtwerk angehört, nach ihrem Verhältniß zu den übrigen Künſten in dem geſamten Kunſtgebiete, und die in dieſer Kunſt enthaltene Grundeigenthümlichkeit und zwar a) nach der geiſtigen Thätigkeitsform (z. B. Denken oder Phantaſie) die ihr als Medium gegeben iſt, und wie ſie ſich hier die im Gebiete der Kunſt liegenden Thätigkeitsformen bei- und unterordnet; b) nach der Beſtimmtheit des Erſcheinens der Wahrheit (z. B. räumlich oder zeitlich), und der dadurch entſtehenden Beziehung auf das Lebensgebiet, worin der Kunſt ihr Thätigkeitskreis angewieſen iſt.

Dies ſind die allgemeinen und beſondern Bedingungen zur Erzeugung eines Kunſtwerkes in Beziehung auf das die innere Möglichkeit deſſelben Gebende. Aber jedes Kunſtwerk ſoll ein Wirkliches, d. h. ein Individuum werden und nicht bloß begriffen ſein als ein Beſonderes unter ein Höheres die Möglichkeit deſſelben enthaltendes, ſondern als ein Einzelnes, von allen andern Einzelnen, unter daſſelbe Höhere begriffnen, als nur einmal exiſtirend ſtreng zu unterſcheidendes, erfaßt werden können. Dann findet aber folgendes ſtatt.

1) Als Individuum wird es erzeugt und geht hervor aus der Liebe eines Individuums, an welcher aber haften wird die Eigenthümlichkeit der Individualität, d. h. die Beſtimmtheit alles deſſen, wodurch ein Kunſtwerk möglich werden kann als einzelne Erſcheinung, und zwar durch das Verhältniß des erzeugenden Individuums zur übrigen Welt.

2) Als Individuum tritt es entgegen durch ſeine Individualität andern Individuen und zwar eines ganz

andern Lebensgebiets, z. B. den Erſcheinungen des ſittlichen Lebensgebiets, der mechaniſchen Lebensthätigkeit; aber bei der großen Verſchiedenheit nicht als Einzelnes dem Einzelnen, ſondern mit ſeinem, durch das Urſprüngliche ſeines die Möglichkeit eines Kunſtwerks bedingenden Lebens, beſtimmten Charakter dem Charakter und der Eigenthümlichkeit des geſamten andern. Es kann daher auch ein Kunſtwerk gegen die Angriffe eines andern Lebensgebiets nur gerechtfertigt werden durch Rechtfertigung und Sicherung des urſprünglichen Lebensgebietes des Kunſtwerkes ſelbſt. Es tritt aber auch ferner noch entgegen den geſamten Gattungen ſeines eignen Gebiets, mit ſeinem eigenthümlichen Gattungscharakter dem Gattungscharakter der andern, und endlich ſteht es, als Individuum, gegenüber allen einzelnen Individuen ſeiner eignen Gattung.

Dieſe ſämtlichen Beſtimmungen zerfallen in ſolche, die urſprünglich hervorgehen aus dem Innern der Kunſt und des geiſtigen Lebens, und in ſolche, welche durch äußere Gegenſätze entſtehen und die Wirklichkeit des Kunſtwerkes begründen, und die in eben beendigter Darſtellung verfolgt ſind bis auf das letzte Ziel der Individualität.

Betrachten wir nun die ganze Reihe von Bedingungen genauer, um uns zu unterrichten von dem, was darin enthalten iſt, zum beſtimmten Erfaſſen der Ueberſicht deſſelben: ſo finden wir

1) in den, aus dem innern Leben der Kunſt hervorgehenden Bedingungen der Möglichkeit, und zwar:
   a) in dem Umfange der Liebe, den Grundtrieb aller Kunſtthätigkeit ſelbſt, und die Wahrheit oder das Ideal.
   b) in dem Umfange der Grundanlage, wie ſie bedingt iſt durch das Erwachen der Liebe in dem

durch das Verhältniß der Funktionen des Könnens im Individuum modificirten Erfassen für das Erfassen, diese Grundanlage selbst als ein Angebornes, das Leben derselben als Maximum oder Genie und Begeisterung, — das Talent.

c) Auf der Seite des Standpunktes der Kunst, in welcher das zu erzeugende Kunstwerk liegt, in ihrem Verhältniß zu den übrigen Künsten und dem gesamten Kunstgebiet, und zwar nach der Thätigkeitsform welche die Kunst in Anspruch nimmt: die eigenthümliche Entwickelung der Thätigkeitsform für die Kunst, und zweitens nach der Bestimmtheit des Erscheinens der Wahrheit in der Anschauungsform: Bestimmtheit des Lebensgebiets der Kunst, und dadurch bedingte Wahl der Gegenstände für die Kunstdarstellung.

2) In den aus dem äußern Leben, also der Wirklichkeit, hervorgehenden Bedingungen der Individualität, und zwar:

a) Auf der Seite des Haftens der Eigenthümlichkeit an der Liebe in dem Individuum: Originalität des Kunstwerks bedingt durch Originalität des Erzeugers, und in so fern das Individuum afficirt ist durch Ort und Zeit: volksthümlicher Charakter des Kunstwerks, — Gepräge von Seiten des Landes und des Himmelstrichs; Gepräge durch den Zeitgeist und die Mode.

b) Auf der Seite des Verhältnisses des Kunstwerkes, als eines Individuums, zu den Individuen andrer Lebensgebiete: Kampf des Kunstwerkes um das Dasein mit den übrigen Lebensge-

bieten, aber nur in Bezug auf das Dasein des gesamten Gebietes der Kunst. — Kampf um das Dasein, als Gattung desselben Kunstgebietes, gegen andre Gattungen desselben oder gegen Zeitgeist und Mode, und endlich: Kampf gegen die einzelnen Individuen der eignen Gattung in der Sicherung der Vollkommenheit, und Sieg in der Kritik und Wirksamkeit.

Jetzt ist noch kürzlich zu betrachten die zweite Beziehung des Kunstwerkes, nämlich in so fern es ein Kunstbild ist, in seinem Verhältniß zum Bilde der Natur. Da die Liebe in dem Kunstwerke nur sich selbst erfassen will, diese Befriedigung ihr aber nur werden kann in der Wahrheit des Erscheinens der Form, indem dadurch die unmittelbarste Berührung zwischen der Liebe und der Form im Erscheinen statt findet, diese Form aber nothwendig Form des Universums sein muß: so wird auch in dem Kunstgebilde nothwendig die Beziehung auf das Universum sein müssen, oder ein Verhältniß des Kunstbildes zu dem Universum, wie es sich in der Erscheinung zur Anschauung gestaltet. Diese Beziehung aber auf das Universum besteht darin, daß der Moment zugleich zeuge von der Nothwendigkeit, daß er geworden sei durch das gesamte Universum, nicht durch eine isolirte Kraft. Ist der Moment so mit der Nothwendigkeit seines Gewordenseins durch das Universum erfaßt und zu einem Bleibenden zu einem Kunstwerke geworden: so hat sich darin erst wirklich die Form des Universums offenbart, und die Liebe, die sich selbst erfaßt, kann sich nun mit dieser Wahrheit der Erscheinung des Universums in unmittelbare Berührung setzen. Diese unmittelbare Berührung aber nennen wir mit einem althergebrachten Namen Illusion.

Die Beziehung auf das Universum oder die Nothwendigkeit, daß der Moment sich zugleich als ein Gewordenes durch das gesamte Universum darstelle, erzeugt zwischen dem Kunstbilde und dem Bilde der Natur eine Uebereinstimmung, die wir Natürlichkeit und ihr Gegentheil Unnatürlichkeit im weitern Sinne nennen. Erscheint diese Unnatürlichkeit in Bezug auf das Ebenmaß, so nennen wir sie Steifheit und ihr Gegentheil Lebendigkeit; in Bezug auf die Harmonie zwischen dem Ebenmaß und dem Leben im Bilde, Gezwungenheit oder Zwang und ihr Gegentheil Zwanglosigkeit oder Freiheit; und endlich in Bezug auf den Ausdruck, Natur oder Natürlichkeit im engern Sinne, und ihr Gegentheil Unnatur im engern Sinne.

§. 46.

Das Kunstwerk, in so fern es Resultat ist der Liebe in dem Leben des Erfassens für das Erfassen, stellt an sich selbst dar ein eignes Leben, und einen Entwickelungsgang desselben analog dem Leben und der Entwickelung des Erfassens für das Erfassen überhaupt, fortschreitend von dem ersten Moment des Erfassens bis zur Vollendung desselben durch die Illusion.

Jetzt tritt aber der noch wenig oder gar nicht beachtete, jetzt aber vorzüglich zu beachtende Entwickelungsgang eines jeden Kunstwerkes ein, der alles im vorigen §. Gesagte in sich aufnimmt. Es ist dies kein andrer, als der Entwickelungsgang der sich selbst erfassenden Liebe an dem Kunstwerke und durch dasselbe, vom ersten Erfassen der Form an, durch das Bilden und Darstellen, bis zur letzten

Vollendung des Bildens durch die Illusion. Dieser Gang aber erstreckt sich durch mehre Entwickelungsstufen auf folgende Weise:

1) das erste Entstehen oder der Anfang dieses Ganges liegt in dem Erfassen der Form des Universums, und zwar in einem Erfassen, afficirt von dem Willen mit bestimmter Richtung auf die Kunst. Jetzt kommt es aber darauf an, in welcher bestimmten Gestaltungsart der Grundanlage dieses erste Erregen der Liebe erfolgt, d. h. es wird ankommen auf die Grundanlage, und auf die Art ihrer Befruchtung durch die Wahrheit.

2) Die Liebe wird durch den Willen zur That, und diese That zum Bilde der Phantasie, und zwar indem die angeborne Grundanlage sogleich bei der Erregung ihr Leben beginnt als Maximum, d. h. in dem sie sich zeigt als Genie mit Begeisterung in der Phantasie, unterstützt vom Talent. Es entwickelt sich dabei die eigenthümliche Thätigkeitsform für die Kunst zur Bestimmtheit des Lebensgebiets der Kunst (Wahl des Gegenstandes) und zur Bestimmtheit des Bildes, so wohl nach der Offenbarung des Schönen, Großen und Erhabnen, als auch nach dem Verhältniß des Kunstbildes zum Bilde der Natur.

3) Durch den Act des Willens in der Liebe erhält das Kunstwerk Individualität, d. h. es tritt in die Wirklichkeit ein, wird *dargestellt*; bringt aber zugleich mit sich das Gepräge der ursprünglichen Eigenthümlichkeit des erzeugenden Individuums und ist afficirt durch Volksthümlichkeit, Land, Himmelstrich, Zeitgeist und, leider nur zu oft, auch durch die Mode.

4) Als Individuum beginnt es, wie jedes Individuum den Kampf um das Dasein gegen die übrigen Lebensgebiete, gegen die andern Gattungen im eignen Kunst-

gebiet und endlich gegen die Individuen der eignen Gattung. Allein in diesem Kampfe wird die Liebe siegen, wenn die Liebe in dem Kunstwerke erkennt die Wahrheit, und sich selbst darin zu umfassen vermag mit Innigkeit und dieser Sieg ist die Illusion.

Dies ist die eigentliche Lebensbahn eines jeden Kunstwerks. Es durchläuft sie bei seinem Entstehen im innigsten Verein mit dem Künstlergenie, und soll sie jedesmal wieder durchlaufen im innigsten Verein mit jedem, der als Beschauer sich demselben hingiebt. Auf dieser Bahn erreicht es seine Vollkommenheit, wenn bei dem ersten Verein der Schöpfer des Kunstgebildes ursprüngliche Kraft genug hatte, das Erfassen der Form des Universums zu einem Bilde zu erheben, genügend dem Umfassen der Liebe, und wenn es vermöge dieser Kraft vermochte, dasselbe mit Ueberwindung aller Schwierigkeiten, welche die Kluft zwischen der Möglichkeit und Wirklichkeit ummauern, als Individuum darzustellen, entsprechend jenem Bilde. Aber diese Bahn ist auch für den Menschengeist die Bahn der Veredlung. Denn indem er sie als Beschauer, oder, wie man zu sagen pflegt, als Genießer durchläuft, indem ihn der Zauber der Erscheinung erfüllt mit dem Leben des Genie's in gleicher, wenigstens ähnlicher, Begeisterung, bewegt er sich in dem Zauberkreise der Liebe, d. h. der innigsten Beziehung der Freiheit auf die Form des Universums, in einem höhern Lebenskreise, den nicht der Kampf um das Dasein berührt. Es ist die Liebe, die in ihm diese Bahn durchläuft, durch ihre Thätigkeit sein ganzes Innere reinigt und veredelt zur lebendigen Erregbarkeit für die Form des Universums.

Aber auch in jedem Momente des Fortschreitens auf dieser Bahn ergiebt sich ein bestimmtes Hervortreten irgend

eines Elements des Lebens dieſer Entwickelung als eines Herrſchenden, dem ſich die übrigen unterordnen. So iſt das herrſchende Element auf der erſten Stufe, das Erfaſſen in Beziehung auf den Grundtrieb; auf der zweiten das Werden zum Bilde und deſſen Beſtimmungen oder das Bilden; auf der dritten das Darſtellen durch das Individuum mit ſeiner Originalität und auf ſeinem Standpunkte zwiſchen dem Innern und dem Aeußern, und endlich auf der vierten der Kampf um das Daſein als Kunſtwerk und der Sieg durch die Illuſion.

Merkwürdig iſt dabei noch, daß auf dem Scheidepunkte zwiſchen dem Bilden und Darſtellen ſich ein wichtiges Verhältniß in dem Gebiete der Kunſt ergiebt zwiſchen der Seite, die das Zeitliche zum Grundcharakter hat, und zwiſchen der entgegengeſetzten, ſich auf das Räumliche ſtützenden. Die Poeſie, als ein Inneres, als ein Gedachtes, bleibt gleichſam bei dem innern Bilden ſtehen; ihr Darſtellen iſt immer nur ein Erneuern des Gedachten, ein Wiederhervorrufen des ganzen Bildes und Kunſtwerks mit ſeinem geſamten innern Leben durch Wiederholung des Gedachten. Weil aber nicht gedacht werden kann ohne Worte: ſo wird auch das Gedachte nur wiederholt werden können durch das Wort, und es wird alſo die Darſtellung der Poeſie zuſammenfallen mit andern Künſten. Die Poeſie wird nur zu einer äußern Darſtellung gelangen durch die Kunſt des Wortklanges und weiterhin durch die Mimik. Die Schreibekunſt aber wird das Gedachte aufbewahren für dieſe Wiederholung deſſelben, und alſo für die Darſtellung. Die bildende Kunſt zeigt ein entgegengeſetztes Verhalten. Sie kann nicht bei dem innern Bilden ſtehen bleiben und das Darſtellen von einer andern

Kunſt erwarten; das Bilden kann nur eine äußere Erſcheinung werden durch ein unmittelbares Darſtellen, das in der bildenden Kunſt ſelbſt gegründet iſt. Dieſe Nothwendigkeit liegt im plaſtiſchen Charakter derſelben, ſo wie das Gegentheil bei der Poeſie in dem teleologiſch-ſittlichen (in dem Räumlichen und Zeitlichen), und dieſer Gegenſatz ſteht zugleich im innigſten Zuſammenhange mit jenem in dem innern Geſamtleben des Kunſtgebiets nachgewieſenen Erregen und Binden.

Das Verhältniß der übrigen Künſte, wie es durch dieſen Gegenſatz bedingt iſt, wird ſich ſchicklicher in der beſondern Darſtellung der einzelnen Künſte darthun laſſen. Wir gehen jetzt zur genauern Ausführung des Entwickelungsganges eines Kunſtwerks über.

§. 47.

Das Erfaſſen, von welchem der Entwickelungsgang der Liebe in dem Kunſtwerke und durch daſſelbe beginnt, wird ſogleich nothwendiger Weiſe afficirt von dem Verhältniß der Grundanlage zu dem Geſamtleben des Kunſtgebiets und von der Wahrheit der Form.

Das Erfaſſen der Form des Univerſums, indem die ſich ſelbſt erfaſſende Liebe darin ſich offenbart durch die beſtimmte Richtung auf die Erzeugung eines Kunſtwerkes, wird nothwendig ſogleich in dem Umfange des Geſamtlebens der Kunſt überhaupt erfolgen müſſen. Das Geſamtgebiet der Kunſt theilte ſich aber in den Gegenſatz des Zeitlichen und Räumlichen, des Teleologiſch-Sittlichen und Plaſtiſchen; und dieſer Gegenſatz gründete ſich auf das Erfaſſen der Form des Univerſums, als eines Ganzen ſeinem innern Zuſammenhange nach, und auf das Er-

fassen des Moments mit momentan-abgeschlossenem Interesse. Dieser Gegensatz ist gleich im ersten Abschnitte der Aesthetik nachgewiesen und also als abgemacht anzusehen. Aber zwischen den beiden Gliedern dieses Gegensatzes findet eine Wechselwirkung statt, durch welche gleich von vorn herein das Erfassen in Beziehung auf diesen Gegensatz zugleich mit bestimmt wird.

Es kann, wenn einmal diese Wechselwirkung als möglich gesetzt ist, ein verschiedenes Verhältniß dem Grade nach in derselben statt finden, und also das eine Glied mit vorherrschender Wirksamkeit das andre bestimmen, und wenn es auch nicht vermag dasselbe ganz aufzuheben, denn alsdann würde der Gegensatz selbst ganz aufgehoben, ihm ein nicht rein aus ihm selbst hervorgegangenes Gepräge geben, in dem z. B. das teleologisch-sittliche Leben des Erfassens das plastische bis auf einen gewissen Punkt sich unterordnet und so umgekehrt. So wird das Teleologisch-Sittliche der Poesie erscheinen können mit einem völlig plastischen Gepräge und die Plastik als eine teleologisch-sittliche Erscheinungsart in dem Räumlichen sich darstellen. Das Erstere war der Fall im griechischen Alterthum, das Letztere ist der Charakter der gesamten christlichen Zeit.

Eine solche bestimmte Gestaltung des Kunstgebiets und des Erfassens, oder vielmehr durch das Erfassen, war aber nur möglich, wenn sich der Gegensatz wirklich im Erfassen der Form des Universums geschieden hatte, nicht aber vor dieser Scheidung, wie dies in der orientalischen Poesie und Kunst der Fall war, wo die Liebe mit ihrem Erfassen auf der Stufe der Ahnung beginnend, und mit ihrer Richtung auf das Untergehen in der Ahnung und ihrer Empfänglichkeit für die Befruchtung durch die über Raum und Zeit hinausliegende Wahrheit, Riesensymbole

schuf statt schöner Kunstwerke, die schon den Charakter ihres Untergehens dadurch an sich trugen, daß sie auf der einen Seite die Sinnlichkeit des Erscheinens zu einem gewaltigen Rausch, zu einer Begeisterung der Sinnlichkeit anregen, auf der andern aber das Gemüth gleich über Raum und Zeit hinausheben.

Die Möglichkeit, oder vielmehr die Nothwendigkeit jener Wechselwirkung, wenn einmal die Scheidung erfolgt ist, und das dadurch bedingte Vorherrschen eines Gliedes des Gegensatzes liegt aber begründet in der Nothwendigkeit, daß, um ein bleibendes Erscheinen der Form des Universums oder ein Kunstwerk hervor zubringen, immer der Moment erfaßt werden muß; denn nur in diesem Erfassen des Moments im Gegensatz gegen das Werden finden wir eben die Möglichkeit eines Kunstwerkes bedingt. Ja, jede Darstellung, sie sei von welcher Art sie wolle, macht ein solches Erfassen des Moments möglich; aber freilich nicht, um den Moment selbst oder die Form des Universums unmittelbar nur in dem Moment festzuhalten, wie in der Plastik; sondern auch, um ein ganzes Werden seinem innern Zusammenhange nach, also als Causalreihe, durch den Moment mittelbar festzuhalten. Im ersten Falle tritt dieser stehende Moment als einzige Bedingung des Erscheinens so heraus, daß sich ihm das Teleologisch-Sittliche unterordnet, im letztern aber ordnet sich der Moment dem Teleologisch-Sittlichen als einem Werden unter, so daß das Erfassen des Moments sich wieder auflöst in eine Reihe von Momenten.

Wird ein Teleologisch-Sittliches, eine Causalreihe, in welcher gerade alles auf das Wollen und Sollen ankommt, dadurch, daß sie sich als eine Reihe von Momenten darstellen muß, so entwickelt, daß jenes Wollen und Sollen

nur um des Moments willen darin zu sein scheint, nicht wegen seiner Beziehung auf das Universum und dessen Zusammenhang überhaupt, so herrscht im Gebiet des Teleologisch-Sittlichen noch die Plastik; wird dagegen in einem plastischen Kunstwerke der Moment nur Offenbarung des Wollens und Sollens, bloß mit Beziehung auf das innere Wesen desselben, und deshalb mit Beziehung auf das Universum überhaupt: so herrscht in der Plastik das Teleologisch-Sittliche oder die Poesie.

So zeigt sich z. B. Homer als einen plastischen Dichter. So sehr er auch, wie Lessing in seinem Laokoon bemerkt und darthut, alle Schilderungen in Handlungen zu verwandeln und sich dadurch in den Gränzen der Poesie zu halten weiß: so spricht doch in seinem Kunstwerke sich das Bestreben aus, es als ein Individuum dem Universum gegenüber auf das Bestimmteste festzuhalten; dagegen in einem nichtplastischen Gedicht, z. B. Ossians, das Bestreben sich zeigt, im innern Leben des Universums unterzugehen. Beim Homer lebt jede Reihe von Momenten und jeder Moment sich als ein äußeres Erscheinen genau durch, ob wohl keiner (und hier zeigt sich der entgegengesetzte Fehler aller Nachahmer in der plastischen Poesie) länger verweilt, als das Werden erfordert. Im Ossian wird der Augenblick von dem innern Wollen und dessen Beziehung auf das Innere des Universums gleichsam verschlungen. Es bricht nur immer hervor mit den Momenten, die es zu seinem Erscheinen bedarf, und überspringt die dazwischen liegenden. Daher im Homer die ausführliche Darstellung des äußern Erscheinens seiner Helden, und die immer wiederkehrenden Epitheta, die jedes Erscheinen immer bestimmt ausprägen und festhalten, während die Gleichnisse ihr plastisches Leben

entwickeln; eben so die Ausführlichkeit in der Darstellung von Hauptbegebenheiten, z. B. der Schlachten, wo jeder einzelne Kampf Zug für Zug erfolgt, und alle sittliche Erscheinungen nur dazu dienen, durch eine neue Aeußerung der in dem Ganzen thätigen Kräfte, einen neuen Zug in das Aeußere des Gemäldes zu bringen.

Noch auffallender tritt dieser Unterschied hervor, wenn wir dem Homer, in welchem sich der plastische Geist des Alterthums in der Poesie am reinsten und bestimmtesten ausspricht, den Dichter der neuen Zeit gegenüber stellen, in welchem der teleologisch-sittliche Geist dieser Zeit, eben so bestimmt, und zwar in seinem Culminationspunkte, im Dramatischen, erscheint, nämlich den Shakspeare. Bei Shakspeare herrscht das Innere, und was von dem Interesse erfaßt wird, ist nicht bloß die Erscheinung des Wollens, sondern das innerste Wesen des Wollens selbst. So wie Homer seine Epitheta hat, die sich alle auf das äußere Erscheinen beziehen, und da sie nicht ohne Bezug auf Volksthümlichkeit und Zeitgeist sein konnten, den plastischen Geist seines Zeitalters beurkunden: so hat Shakspeare seine Witze, welche, so sehr man sie oft getadelt hat, doch sehr bedeutend sind, so bald man sie im Gegensatz gegen jene plastisch-ausgeprägten Epithete Homers betrachtet, und auf diesem Wege tiefer vordringt. Witze, wie sie Shakspeare vorbringt, rein herausgefaßt aus dem Leben, und nicht etwa bloß gedrechselt zur Zierde und Belustigung ohne weitere Bedeutung, sind die stärksten Verräther des innersten Lebens, so wohl eines Volks als einer Zeit und eines Individuums. Ein Witz im Munde eines Leidenden im Momente des Schmerzes offenbart mit

einem Schlage bestimmter den ganzen Charakter des Individuums und den Zustand seines Gemüths, als das gewaltigste Pathos.

Eben so wird sich das Vorherrschen des Teleologisch-Sittlichen in der Plastik in einem Gegensatz gegen das Rein-Plastische darstellen lassen. Man vergleiche nur die Malerei und Bildnerei der neuen Zeit vor dem überwiegenden Einflusse der Antike mit dieser Antike selbst. Die Plastik der Griechen erfaßte den Moment und stellte ihn in sich dar, sie suchte ihn auch in sich zu vollenden. Aber eben deshalb durfte der Moment nicht von dem innern Zusammenhange des Werdens verschlungen und überwältigt, und so hinübergezogen werden in die Vergangenheit und in die Zukunft. Darum die Nothwendigkeit eines Normalzustandes in Beziehung auf das Innere, jener von Winkelmann und Andern so stark herausgehobne Zustand der Ruhe, in welchem sich, wie bei der Krystallisation, die Form des äußern Erscheinens ungestört gestalten konnte zu einer idealen Norm dieses äußern Erscheinens, indem eben der Moment für sich gilt.

Bei den frühern Künstlern der neuen Zeit mußte dies anders sein. In ihnen lag das Leben des Teleologisch-Sittlichen tief begründet; sie mußten dies daher auch unmittelbar selbst ergreifen, der Moment ihnen nur ein Bezeichnendes dieses Lebens werden und sie daher auch um so geneigter sein, es unmittelbar aus der Natur zu nehmen, ohne grade eine solche Norm des Aeußern zu bilden, weil diese immer einen Zustand der Ruhe voraussetzt, zu dem sie nicht gelangen konnten. Daher die treue, aber freilich den griechischen Formen ganz fremde, Darstellung der Natur, daher das Vorwalten des Ausdrucks über die Form.

Kein Grieche würde wohl die Menschenliebe mit den Spuren beschwerlicher Wanderungen, an den Füßen und verdorbenen Nägeln derselben abgebildet haben, wie dies auf einem Gemälde der justinianischen Gallerie in Berlin der Fall ist.

Was die Art betrifft, wie das Erfassen gleich von vorn herein afficirt wird durch die Wahrheit, so nämlich, daß in der Form des Universums sogleich erfaßt werde die Wahrheit unmittelbar oder mittelbar: so kann ich mich auf das berufen, was ich bereits im ersten Abschnitte (s. §. 22. S. 131. ff.) gesagt habe, ohne mich auf eine Wiederholung desselben einzulassen. Allein freilich liegt der eigentliche Grund zu einem so verschiedenen Erfassen in etwas Anderem und Umfassendern, in einem eigenthümlichen Verhältniß, in welchem sich das Können im Individuum (im Erfassenden) fühlt zu dem Können des Universums überhaupt. Es wurde schon in der Einleitung gesagt (s. §. 2. S. 18. ff.), daß im Gefühl das Können im Individuum eigentlich nur sich selbst erfasse im Afficirtwerden von der Welt, in der Anschauung aber nur die Welt von der Seite der Form her, und zwar so, daß das Ich aus diesem Erfassen scheinbar verschwindet. Die Verschiedenheit des ursprünglichen Erfassens wird aber eben die Grundlage eines bestimmten Verhältnisses zwischen dem Erfassenden und der Welt, nämlich der Objectivität und Subjectivität. Jedes giebt einen eignen Standpunkt des Erfassens nämlich: 1) den Standpunkt des Erfassens der Welt in dem eignen Ich des Erfassenden; das Ich setzt sich in diesem dem Universum als einem innern Ganzen entgegen, weil es sich selbst erfassen muß als ein inneres Sein; 2) den Standpunkt des Erfassens der Welt für sich bei schwindendem Bewußtsein des Ich. Das Ich setzt

den Moment dem Universum entgegen, geht gleichsam darin auf und lebt nur in dem Erfaßten.

Dieser Gegensatz im Erfassen stellt sich nun manchen andern Gegensätzen im Erfassen der Welt zur Seite und bewährt sich durch Verwandtschaft als im Urquell aller dieser Gegensätze begründet. So ist die Subjectivität verwandt mit dem Gefühl, die Objectivität mit der Anschauung; ferner die Subjectivität mit dem teleologisch-sittlichen Erfassen, die Objectivität mit dem plastischen Erfassen des Moments; an die Subjectivität schließt sich ferner an die Sentimentalität und an die Objectivität die Naivität.

In diesem Gebiete der Subjectivität und Objectivität wird auch der Grund liegen müssen zu dem verschiedenen Erfassen der Wahrheit, oder die Bedingungen, welche das Ernste und Komische möglich machen. Nicht als ob das Ernste und Komische nur eine andre Gestaltung des Gegensatzes, Subjectivität und Objectivität, wären; das Ernste und Komische bildet wirklich einen Gegensatz für sich, dessen Erscheinen aber durch den andern vermittelt wird.

Im subjectiven Erfassen der Welt, wo das Ich sich als ein Sein entgegensetzt dem Universum als einem Innern, wird auch nothwendig das Streben zur unmittelbaren Berührung und Erfassung der Wahrheit und des Ideals liegen. Alles Mittelbare wird hier störend erscheinen. Es wird aber selbst in der objectivsten Darstellung der Ernst immer als eine ursprünglich subjective Erscheinung stehen bleiben, ohne indeß die Objectivität der Darstellung zu stören, denn sobald erst eine Erscheinung in ihrer Entwickelung einen bestimmt andern Weg eingeschlagen hat, als eine andre mit ihr zugleich auf einer und derselben

Wurzel entsprossen: so können sie sich auch wechselseitig mit ihren Gegensätzen mischen ohne Störung.

Natürlich wird aber dagegen in der Objectivität der Keim des Komischen liegen. Denn indem hier das Ich aus dem Erfassen verschwindet, der Moment aber entgegengesetzt wird dem Universum: so wird auch das Erfassen des Unwahren im Moment, im Gegensatz gegen die Wahrheit des Universums, und in Beziehung auf das Universum, als in seiner Unwahrheit erfaßt, überwiegend hervortreten können zu einem mittelbaren Erfassen der Wahrheit und des Ideals. Tritt nun die Liebe, wenn sie als Grundanlage erscheint, mit dieser Art des Erfassens in eine bestimmte Beziehung: so wird diese Art des Erfassens an der Grundanlage haften, und diese in ihrem Erscheinen sich zugleich offenbaren entweder als eine solche, welche stets die Wahrheit im Erscheinen rein und unmittelbar, also als Ernst erfaßt, oder als solche, welche die Unwahrheit im Erscheinen erfaßt als eine, die sich selbst zerstört. Da nun das ganze Leben, die letztere Erscheinung fast unaufhörlich darbietet, indem nämlich der Mensch gewöhnlich, bei dem Streben die Form zu fördern in ihrer Wahrheit, die Nothwendigkeit dieser Forderung anerkennt und also wirklich den sittlichen Ernst hat, statt dessen aber die Unwahrheit derselben fördert in Beziehung auf die Unwahrheit der Form des Universums, also sie als ein sich selbst Zerstörendes, wodurch eben, weil die Kräfte des Universums, es zu rächen, nun frei gesprochen sind, das Lächerliche entsteht: so wird das Erfassen der Form des Universums in der Grundanlage gegeben sein mit der bestimmten Beziehung auf diese Seite des Gesamtlebens, in dem sich das Gemüth objectiv gleichsam an die Stelle

des Universums- setzt und sich freut, daß die Nemesis ihres Amtes überhoben ist.

Wenn aber das Gemüth subjectiv sich setzt an die Stelle der Thoren, wenn es wahrnimmt, wie diese bei ihrem Streben, mit Anerkennung der Nothwendigkeit, die Form zu fördern, ebenfalls gewöhnlich das Leben in der Zerstörung der Unwahrheit durch Unwahrheit, also als ein Lächerliches erfassen, und wie sie unmittelbar eben dabei wieder die Unwahrheit durch Unwahrheit fördern und selbst lächerlich werden; wenn es dann vor seinem Bewußtsein sich selbst in dieser Gestalt erblickt: so wird es von einer tiefen Wehmuth ergriffen über das Loos der Menschheit, und erblickt in dem ernsten Treiben der Menschen gewöhnlich Lächerliches, so wie in dem gewöhnlich als lächerlich Erscheinenden, und als solches Anerkannten, tiefen Ernst. Diese Eigenthümlichkeit im Erfassen der Form des Universums ihrer Wahrheit nach, nennt man Humor. Dieser ist daher auch in seiner Objectivität heiter und lachend, in seiner Subjectivität aber wird er schmerzlich-wehmüthig.

Jetzt ist noch übrig zu betrachten das Erfassen der Form des Universums und der Wahrheit desselben in Bezug auf das Bilden. Das Bild ist ein Erscheinen der Form des Universums, wie es vor dem Bewußtsein als ein Bestimmt-Abgeschlossenes erfaßt wird. Soll in dem Bilde wirklich erkannt werden die Form des Universums: so muß in jedem Bilde die Beziehung auf die Form des Universums sein; diese Beziehung kann aber in jedem Bilden sich zeigen als eine doppelte, nämlich auf das Sein des Universums und auf das Werden desselben. Die letztere gab uns, in dem Verhältnisse zwischen dem Kunst-

und Naturbilde, die Begriffe Natürlichkeit und Unnatürlichkeit und was damit zusammenhängt; die erste aber giebt uns jetzt das Ideal. Da nun das Kunstbild von dem Naturbilde sich dadurch unterscheidet, daß in letzterm die Form des Universums erst erfaßt wird, in dem Kunstbilde aber bereits erfaßt ist als ein Stehendes; so entsteht die Frage: Ist in dem Naturbilde auch das Ideal oder nicht? Die Beantwortung dieser Frage ist aber gewissermaßen schon in jener Unterscheidung zwischen dem Bilde der Natur und der Kunst mitbegriffen. In dem Naturbilde wird das Ideal oder das Sein in der Idee der Form des Universums mitgefaßt als ein im Ganzen des Universums Liegendes, nicht unmittelbar in dem einzelnen Naturbilde, so daß es zwar mitgefaßt wird im Einzelnen, aber nur in so fern, als es im Ganzen bleibt; im Kunstgebilde aber wird die Form erfaßt für sich, in so fern sie als Form des Universums in der einzelnen Erscheinung liegt, und zugleich noch als ein Besonderes mit jener dann aber zusammenfließendes, auf das Sein Bezug habendes, also als Ideal. Daher der Unterschied zwischen dem Idealen der Kunst und dem Nicht-Idealen der Natur. So wird gleichsam in der Kunst das durch das gesamte Universum verbreitete Ideale im Kunstgebilde zusammengezogen und genöthigt, sich als ein Abgeschlossenes dem Bewußtsein darzustellen. Da nun im Sein des Universums die Wahrheit desselben ist, die Grundanlage aber durch die Wahrheit im Erscheinen befruchtet wird: so wird man es jetzt auch ohne weiteres verstehen, warum oben (s. §. 44. S. 6. ff.) gesagt wird, daß die Möglichkeit des Ideals bedingt werde eben zunächst durch die Befruchtung von Seiten der Wahrheit im Erscheinen, da nur in dieser Wahrheit im Erscheinen die Beziehung auf die Wahrheit

des Universums oder auf das Sein liegen kann. Eben deshalb wird aber auch das Ideal das primum movens für den Willen zur Kunstthätigkeit sein. Denn da in dem Ideal die Wahrheit des Universums erkannt wird, die Liebe aber die Form nur in ihrer Wahrheit berühren und erfassen kann, um sich selbst darin zu erfassen, dieses Erfassen aber am unmittelbarsten erfolgt im Kunstbilde, wie schon aus dem Bisher-Gesagten erhellt: so ist auch mit dem Entstehen des Ideals die bestimmte Erregung zur Kunstthätigkeit gegeben.

Weil indeß das, was durch die Wahrheit im Erscheinen befruchtet wird, die Grundanlage ist, wie sie sich selbst bestimmt durch das Erwachen der Liebe in einem bestimmten Verhältnisse des Kunstgebiets in sich: so wird auch schon das durch diese Befruchtung entstandene Ideal den Charakter der Stelle haben, auf welcher die Grundanlage erzeugt wurde. So wird also in der Poesie das Ideal kein plastisches, sondern eigentlich immer ein zeitliches, ein handelndes, sittlich-schönes sein müssen, welches sich die plastischen Beziehungen unterordnet, und umgekehrt das plastische nur ein räumliches der äußern Erscheinung.

§. 48.

Das Bilden, in welchem die Liebe zur That wird, und zwar indem die angeborne Grundanlage sogleich bei der Erregung ihr Leben beginnt als ein Maximum und sich also zeigt als Genie mit Begeisterung unterstützt vom Talent, entwickelt dabei zugleich mit die eigenthümliche Thätigkeitsform für die Kunst zur Bestimmtheit des besondern Lebensgebiets in der Kunst (Wahl des Gegenstandes) und

zur Bestimmtheit des Bildes, sowohl nach der Offenbarung des Schönen, Großen und Erhabnen, als auch nach dem Verhältnisse des Kunstbildes zum Bilde der Natur.

Es wurde im vorigen §. gesagt, daß das Entstehen des Ideals das primum movens zur Kunstthätigkeit sei. Indem das Ideal erzeugt wird durch das Streben der Liebe die Wahrheit des Universums zu erfassen für das Erfassen, dieses Erfassen aber nur im Bilde erfolgen kann: so wird dadurch das Entstehen des Bildes als nothwendig gesetzt. Dieses Entstehen kann aber nur erfolgen durch die Phantasie, indem das gesamte Universum oder wenigstens seiner Gesamtheit nach erfaßt werden muß, dies aber nur möglich wird durch die reflectirte Anschauung oder Phantasie (s. §. 6. S. 50. ff.), dadurch wird aber eben auch das Bild wieder zu einem Kunstbilde; denn da ein solches Bild sein soll ein Erscheinen der Form des Universums, wie es vor dem Bewußtsein als ein Bestimmt-Abgeschlossenes erfaßt wird für das Erfassen, so darf es nicht etwa bloß gegenüber stehen einem Theile des Universums in der Natur, wie sie sich entwickelt im Werden, denn sonst würde es selbst nur ein Theil des Werdens sein; sondern es muß gegenüberstehen dem gesamten Universum als einem Sein; dadurch wird ihm seine Abgeschlossenheit und Bestimmtheit als Bild und als Kunstbild, dadurch das Recht als eine wirkliche Schöpfung zu gelten, und eben dadurch auch der gerechte Anspruch auf Unsterblichkeit; denn was gegenübersteht der gesamten Natur unter der Idee der Form des Universums, hat auch Anspruch auf gleiche Dauer mit der gesamten Natur.

Ein solches Bild aber kann nur entstehen, wenn auch die ursprüngliche Grundanlage, wie sie auf einer bestimmten Stelle in dem Lebensgebiete der Kunst erwachte, wirklich kräftig und umfassend ist, um in der Liebe die gesamte Form des Universums zu umfassen, und wenn diese umfassende Kraft und Liebe eintreten kann zugleich bei ihrem Erwachen als ein Maximum, d. h. wenn die Grundanlage für die Kunst erkannt werden muß als Genie. Denn eben nur das Genie umfaßt das Universum seiner Gesamtheit nach, die Andern erfassen es nur theilweise, oder, zeigen sich Spuren von einem Erfassen des Gesamten, so ist es von außen gekommen und angeeignet. Ein solches von außen angeeignetes Erfassen kann aber dreierlei Erscheinungen geben, 1) eine bildende und erhebende Erweiterung der Lebensansicht, wenn dabei gehörige Einsicht obwaltet, 2) oder wenn diese fehlt, ein düstres Schwärmen und Träumen in Bildern einer müßigen Phantasie; denn müßig ist die Phantasie, wenn weder Denken noch die Richtung auf die Kunst ihr Stoff zu bestimmter Thätigkeit geben, und endlich 3) wenn ein gewisses Talent, d. h. eine Anlage irgend zu Beherrschung von Mittel und Zweck, oder irgend ein bestimmtes Können, vorhanden — Ausbildung zu einem Künstler, in welchem aber die technische Fertigkeit und Geschicklichkeit, eben weil nur sie bei ihm Naturanlage ist, vorwaltet und das ist, was sich an seinem Kunstwerke als Vollendetes geltend machen will. Bei dem Genie kann so etwas nicht leicht eintreten. Ihm ist das Universum in seiner Gesamtheit gegeben, und entfaltet sich ihm fast unbewußt im Glanze der Begeisterung, als richtig ergreifend und zum Bilde gestaltend und es an seinen Platz stellend, alles mit kräftiger Frische durchdringend und auch dem Talent kein Vorrecht und Vorwalten gestattend, sondern es sich unter-

werfend zum Dienste, in welchem dasselbe eigentlich seinen Beruf hat und durch den es auch sein wahres Leben erhält. Man wird es einem Kunstwerke gleich ansehen, wenn dieser belebende Götterfunke, Genie es geschaffen hat aus ursprünglicher Kraft, oder wenn es mühsam zusammengekünstelt ist und nur Leben und Regsamkeit gewinnt aus lange und sorgsam angeeigneter Fertigkeit. Ob es übrigens Talent geben könne ohne Genie, ist eine durch die Erfahrung schon oft mit Ja beantwortete Frage; ob es aber Genie ohne Talent geben könne, diese Frage dürfte wohl das Nein nicht zweifelhaft lassen, da es nicht denkbar ist, daß die Natur, wenn sie einem geistigen Individuum eine solche Stärke und einen solchen Umfang gegeben hat, diese in Absicht der Mittel, sich auf eine bestimmte Art, ihrer Stärke und ihrem Umfange gemäß zu äußern, im Stich lassen sollte; oder vielmehr, es läßt sich denken, daß diese dem Menschen natürlich inwohnende Kraft, ihn auch ursprünglich ganz durchdringen und so, wie sie selbst schon als bestimmte Grundanlage erscheint, auch dasjenige, was da ist in dem Können, die Anlage zur Herrschaft über Mittel und Zweck, bestimmt gestalten werde.

Dadurch aber wird auch nothwendig die Eigenthümlichkeit des Bildes, welches zum Kunstwerke werden soll, von Anfang an in seiner ganzen Entwickelung bestimmt sein, und zwar zunächst in Absicht des Lebensgebietes der Kunst. Es wird schwerlich dem Genie, das einmal als Grundanlage auf seiner bestimmten Stelle im ganzen Lebensgebiete der Kunst erwacht und von der dieser Stelle angemessenen Wahrheit befruchtet ist, möglich sein, einen Stoff oder eine Darstellungsart zu ergreifen, die einer andern Stelle und einer andern Befruchtung angehören, und der Dichter

wird nicht leicht bildender Künſtler ſein wollen, ſo wie umgekehrt; und läßt er ſich ja zu einem ſolchen Mißgriff äußerlich verlocken, ſo wird ſeine eigne Urſprünglichkeit ihn doch bald wieder in ſein wirkliches Lebensgebiet zurückführen. Eher aber ließe ſich vielleicht noch in Abſicht auf Verſchiedenheiten, die innerhalb eines beſtimmten Kunſtgebiets fallen, die Möglichkeit eines Irrens und Fehlgreifens denken, weil hier dieſe Verſchiedenheiten oft eine minder beſtimmte Trennung geben und ſo Berührungen entſtehen, die vielleicht auch das Genie in eine andre Gattung verlocken oder zu einem Stoffe, welcher der Urſprünglichkeit deſſelben nicht angemeſſen iſt; doch wohl nicht leicht, wenn das Genie nur wirklich rein ſich ſelbſt überlaſſen bleibt und eben nicht durch zu vieles Rathen, Wählen und Kritiſiren von fremden und ganz heterogenen Standpunkten aus, irre gemacht und gehemmt wird. Denn ſeine Stärke liegt eben in ſeiner Beſtimmtheit, und ein Univerſalgenie iſt ein Unding. Univerſalität des Talents iſt aber gerade Beweis von Nichtgenie.

Iſt nun auf dem bisher angedeuteten Wege durch die Phantaſie wirklich ein Bild entſtanden, ſo wird ſich in demſelben zugleich mitgebildet und mitgegeben haben ein gewiſſes beſtimmtes Prinzip als eigentlicher Lebensquell und Lebenspunkt (punctum saliens), von welchem das ganze innere Leben des Bildes abhängt und wodurch alle Erſcheinungen deſſelben beſtimmt, geordnet und modificirt werden. Dies iſt die Einheit in dem Bilde, und ſie giebt die Einheit in dem Kunſtwerke. Ohne dieſe Einheit iſt aber freilich kein Bild möglich. Denn da das Bild ſein ſoll ein Erſcheinen der Form des Univerſums als ein vor dem Bewußtſein als abgeſchloſſen Zu-Erfaſſendes, d. h. da es ein Ganzes ſein ſoll: ſo muß nothwendig darin ſein die

Beziehung auf das Universum und auf dessen Sein und Wahrheit, und dies ist nur Eines. Es ergiebt sich auch aus dem Eben-Gesagten die Nothwendigkeit des Ideals, welches wieder nur Eins ist, und eben jene Einheit des Universums, jenes Seins und der Wahrheit darstellt und ausspricht.

Genauer bestimmt wird diese Einheit als Grundanlage zu einem bestimmten Erscheinen durch das Lebensgebiet der jedesmaligen Kunst und der demselben eigenthümlichen Befruchtung, durch den eigenthümlichen Charakter der Gattung, durch die Persönlichkeit des Künstlers und durch Alles, was von da herab wirken und in Thätigkeit gesetzt werden muß, um endlich das Bild als Kunstwerk in der Wirklichkeit darzustellen. Diese Einheit ist aber auch das erste Vermittelnde zwischen Sein und Dasein, von welchen beiden das Erstere im Letztern sich offenbaren soll. Sie ist das Vermittelnde zwischen dem Einen und dem Einzelnen oder dem Mannigfaltigen, ohne welche Vermittelung kein Dasein und überhaupt also keine Form möglich ist.

Man hat in diesem Verhältniß der Einheit zum Mannigfaltigen das Wesen der Schönheit gesucht und zu finden geglaubt, und freilich würde das Schöne nicht möglich sein ohne diese Einheit im Mannigfaltigen, aber es würde ohne dieselbe noch mehres nicht möglich sein. Dieser Begriff der Einheit im Mannigfaltigen befaßt allerdings die Schönheit, aber auch eben so alles Denken und Thun, die Wissenschaft und das Gute; in ihm ist das Wesen der Form überhaupt, und so befaßt er nicht bloß das Schöne, sondern die ganze Welt mit allen ihren Entwickelungsreihen und Erscheinungsarten, weil durch ihn das Dasein bedingt ist.

In diesem Einheitsprinzip wird also zugleich liegen die Beziehung des Seins des Universums in seiner Wahrheit oder das Ideal und die Möglichkeit, daß es im Vielen erscheine als ein Dasein. Wie aber diese Beziehung auf das Eine des Universums sich verhalte zu diesem Erscheinen im Vielen, dies giebt eine Reihe von Verhältnissen, die beinahe wieder als ein Unendlich-Mannigfaltiges gelten können. Es wird darin Dreierlei als hervorstechend erscheinen: 1) der Fall, wo beide mit einander in so bestimmte Wechselwirkung treten, daß keines von beiden Gliedern des Verhältnisses als überwiegend betrachtet werden kann; 2) dann ein Ueberwiegen des Ideals, und endlich 3) ein Ueberwiegen des Erscheinens im Dasein.

Das Erste jener aufgestellten Dreiheit ist das am schwersten zu Erreichende in diesem Mannigfaltigen der Verhältnisse des Idealen zum Erscheinen im Dasein; es ist der zarteste und feinste Punkt, wo sich beide auf das innigste durchdringen, so daß sie sich gleichsam wechselseitig als Einzelne aufheben und ein Neues geben, welches nun vollkommen dasteht als ein Erscheinen des Göttlichen. Dieser Punkt war nur zu erreichen in der Bildnerei der Griechen, und ist nur in derselben erreicht worden; aus den bereits bekannten Gründen erreichte ihn in der Poesie der Tragiker Sophokles.

In der neuen Zeit macht schon die Nothwendigkeit, das Göttliche oder Ideale mehr in den Ausdruck als in die Form treten und so über der Form schweben zu lassen, das Erreichen dieses Punktes für alle originelle Kunstschöpfungen schwierig, ja als ein wirklich wechselseitiges Durchdringen und völliges Aufgehen unmöglich, und in der Regel finden wir in unsern Kunstwerken entweder das Ideal, d. h. die Beziehung auf das Sein des Universums vor-

herrschend und überwiegend, oder im Gegentheil das Erscheinen im Dasein. Was erreicht werden kann, ist, daß sie einander das Gleichgewicht halten, aber neben einander bleiben sie immer stehen, wie dies z. B. in den dramatischen Schöpfungen Shakspeares der Fall ist.

Findet nun ein solches Gleichgewicht nicht statt: so kann das Erstere, das Vorherrschen des Ideals, wenn es sich auf dem Wege der Sentimentalität entwickelt, einen krankhaften Zustand der Kunst erzeugen; oder entwickelt es sich in einer kräftig freien Erhebung: so wird es hier, wenn es sich zu sehr zur Gestaltung des Symbolischen hinneigt, welches eben erfolgt durch zu bestimmte Lösung von Erscheinen im Dasein, dasjenige geben, was man noch vor kurzem so leidenschaftlich unter dem Namen Mysticismus bekämpfte und besonders dem bekannten Zacharias Werner Schuld gab, was aber wohl nicht eigentlich Mysticismus, d. h. Verhüllung der Tiefen des Lebens, sondern gerade Enthüllung des tiefsten Geheimnisses des Lebens und des Göttlichen war, wie es sich wohl mit den Aussprüchen und Verkündigungen des Sehers, aber nicht mit der Kunst verträgt. Das Mißfallen selbst Unbefangener, und gerade deren Mißfallen kann hier nur entscheiden, wird nicht bedingt durch die Einsicht, daß dasjenige, was Werner andeutete, Unsinn sei, wie dies so viele oberflächliche Kritiker ausgesprochen haben, sondern durch das Gefühl der Vernichtung aller Poesie und Kunst in der Kunst, indem der Standpunkt der Kunst verlassen wird und die Liebe, die in dem Ideal sich selbst erfassen soll, darin untergeht.

Das Zweite, das Ueberwiegen des Erscheinens im Dasein, giebt hingegen jene Ausführlichkeit in der Darstellung des wirklichen Lebens, in welcher die Beziehung

auf das Sein des Universums fast zu verschwinden scheint. Es entsteht dadurch das, was man nach einer Ausbildung dieses Ueberwiegens im Gebiete der Malerei den niederländischen Charakter nennen könnte. In der Poesie zeichnet sich Walter Scott von dieser Seite aus. Schwindet die Beziehung auf das Sein des Universums ganz aus dem Bilde, so geht es in der Gemeinheit der Natur unter, d. h. in einer Natur, in der das Ideal gar nicht erkannt worden ist.

Die Art aber, wie im Bilde das Ideal und das Erscheinen im Dasein, vermittelst des Einheitsprinzips in ein bestimmtes Verhältniß treten, bedingt nun die Entwickelungsart des Bildes selbst noch auf mancherlei Weise, und in all den Beziehungen, wo eine bestimmte Entwickelungsart statt findet. Zunächst wird durch dieses Verhältniß afficirt das Erfassen der Wahrheit der Form darin, oder die Bestimmung des Bildes zu einem ernsten oder komischen. Das Ernste findet sich nämlich immer unmittelbar in und zunächst an dem zarten Punkte, wo Ideal und Erscheinen im Dasein sich innigst durchdringen und zu einem ungetheilten Leben verschmolzen sind; die Wahrheit ist hier in sich gegründet durch Wahrheit und das Lächerliche also bestimmt ausgeschlossen; dies der Grund von dem scharfen Getrennthalten des Ernsten vom Komischen in der griechischen Tragödie. Bei Shakspeare, wo das Ideal und das Erscheinen im Dasein neben einander stehend, sich aber nicht verschmelzend und in einander aufgehend, getrennt einander das Gleichgewicht halten, da trat auch das Komische unmittelbar neben das Ernste, eben weil das Erscheinen nicht aufgehen konnte im Ideal und umgekehrt.

Diesseit und jenseit jenes zarten Mittelpunktes, so wohl nach der Seite des Ideals als auch nach der Seite

des Daseins zu, kann das Komische eintreten, ja es ist auf der letzten Seite natürlich und nothwendig, indem das wirkliche Leben ohne Ideal oder Komik kein Gegenstand für die Kunst ist; daher denn auch der niederländische Charakter nicht leicht ohne Komik ist. Auch nach der Seite des Ideals zu kann das Komische eintreten, wobei man sich jedoch hüten muß, daß das Komische nicht entstehe durch ein Umschlagen des Ernstes, welches dann als ein Mißlingen des Ernstes störend wirkt und zu einer Thorheit des Künstlers wird; z. B. in Werners Attila der sterbende Aetius. Aus eben diesem Mißbrauch des Ernstes ergiebt sich dann auch das falsche Pathos, das seit der Nachahmung der Franzosen so sehr überhand genommen hat. Meister ist aber in dieser Hinsicht wieder Shakspeare, der oft durch das Umschlagen des Komischen zum Ernste, die erschütterndsten Wirkungen hervorbringt.

Jener Fehler wird am sichersten vermieden werden durch ein strenges Festhalten des Erscheinens im Dasein in richtiger Unterordnung unter das Einheitsprinzip, welches möglich wird, wenn der Dichter sich klar erhält in dem Verhältniß zwischen dem Bilde der Natur und dem Bilde der Kunst, und dies kann er eben nur durch treue Beobachtung der Natur, die ja dem Studium fremder Muster vorangehen, wenigstens aber demselben stets zur Seite bleiben muß. Durch eben dieses Klarerhalten in dem Verhältniß des Naturbildes zu dem Kunstbilde, wird aber auch überhaupt die Richtigkeit des Kunstbildes, von dessen Entstehung gegenwärtig die Rede ist, bedingt sein, d. h. das Verhältniß des Mannigfaltigen aller Erscheinungen im Bilde zum Einheitsprinzip, als durchweg von diesem gegeben und bestimmt. Dieses Verhältniß oder diese Richtigkeit, wird sich offenbaren in allen Elementen des Bildes

nämlich im Ebenmaß, in der Harmonie und dem Ausdruck, welche durch das Einheitsprinzip nothwendig afficirt und bestimmt werden müssen, und zwar zunächst unmittelbar in dem Verhältniß zwischen dem Natur- und dem Kunstbilde, indem alles, was als ein die Illusion störender Mangel an Uebereinstimmung mit dem Naturbilde eintreten könnte, ausgeschlossen wird, also Steifheit, Gezwungenheit und Unnatur und Unnatürlichkeit überhaupt, dagegen hervortreten soll Lebendigkeit, Zwanglosigkeit und Natürlichkeit im engern und weitern Sinne. Vorzüglich aber wird die Richtigkeit als ein Wesentliches anerkannt werden in der Offenbarung der Form des Universums, nach ihrem Verhalten in den Formen der Anschauung, als schön, groß und erhaben, wo dieses dreifache Sichtbarwerden der Form des Universums selbst auf jeder Stelle der drei Elemente des Bildes, und auch nach der Vertheilung des Plastisch- und Sittlich-Schönen unter dieselben, so wie alle Verhältnisse des Gegentheils in der Offenbarung der Form des Universums, und zwar so wohl das Gegentheil des Schönen, Großen und Erhabenen an sich durch Störung, als auch durch Mißverhältniß der Anschauungsformen zum Erscheinen der Form, bedingt und afficirt werden müssen, eben so wohl in ihrem Verhältnisse zu dem Prinzip der Einheit und zu dem Ideal, als auch im Verhältniß aller Erscheinungen unter sich, welche durch diese Offenbarung der Form des Universums nach den Elementen des Bildes das Mannigfaltige in demselben darstellen. Von diesem Verhältnisse des Mannigfaltigen zu dem Lebensprinzip des Bildes und des Mannigfaltigen unter sich, hängt es ab, ob das Ganze des Bildes, als ein solches, seiner Bestimmung, als Erscheinung der Form des Universums abgeschlossen vor dem Bewußtsein zu

stehen, genüge. Und dieses Genügen und Entsprechen giebt sich in dem Bilde als Vollendung desselben, und es wird darin liegen

1) diese Vollendung als ein Schönes höherer Ordnung, weil dieses freie Sich-Fügen und Aufgehen der Form des Universums in der durch das Lebens- und Einheitsprinzip des Bildes bedingten Form des Bildes, das Verhältniß der Offenbarung der Form des Universums zu den Formen der Anschauung, also des Schönen, Großen und Erhabnen unterordnet einer neuen Form, welche ich so eben als die Form des Bildes angedeutet habe, und wo, darum, weil sie sich nicht wie die Naturformen der Anschauung (Raum und Zeit) eben nur auf das Anschauen, sondern auf die Wahrheit und das Ideal bezieht, dem Schönen und ein Häßliches (als unvollkommnes) gegenübersteht, je nachdem das in Beziehung auf die Naturformen Schöne, Große und Erhabne, in der genannten Form des Bildes aufgeht oder nicht.

2) Es wird das Schöne, Große und Erhabene an sich und nach seinem Charakter als Plastisch- und Sittlich-Schönes, so wie auch das Gegentheil und zwar dies Alles nach allen Stufen und Combinationen mit den Elementen des Bildes ein Mannigfaltiges geben, in welchem das Häßliche, so wie alle Störungen und Andeutungen von Vernichtung der Form ihren Platz als Schönheit finden können durch Entsprechen des Verhältnisses zu dem Einheitsprinzip, und durch das Aufgehen in der Form des Bildes, und dies ist eben die Richtigkeit. So wie sich oben die Vollendung in dem Ganzen zeigte gleichsam als Totalrichtigkeit, so zeigt sich die Richtigkeit im eigentlichen Sinne hier am Einzelnen in seinem Verhältnisse zum Ganzen.

So wie sich aber durch die Offenbarung der Form des Universums nach ihrem Verhalten zu den Formen der Anschauung in ihrer Unterordnung unter die Form des Bildes die Vollendung und Richtigkeit ergab: so ergiebt sich in dem Verhältniß des Kunstbildes zum Naturbilde die Natürlichkeit des Kunstbildes, so daß es ebenfalls erscheint, nicht als ein Product isolirter Kraft, sondern als ein Erzeugniß, geworden analog den Erzeugnissen der Kraft des Universums, also als ein Product einer Universalkraft.

In der Thätigkeit einer isolirten Kraft und dem Resultat derselben zeigt sich die Anstrengung, d. h. der Kampf der Kraft mit der Schwäche, und dieser giebt eben das Schwerfällige, Gezwungene und wenn die Kraft in diesem Kampfe nicht zu siegen versteht, das Unnatürliche. In der Thätigkeit des Universums offenbart sich die Freiheit und Leichtigkeit des Wirkens; alles Gewordene ist reines Ergebniß des Zusammentreffens der Richtungen aller verschiednen Kräfte und Thätigkeiten auf irgend einem Durchschnittspunkte und als solches nothwendig ein freies Werden, nicht ein erzwungenes Gemachtwerden. Genügt aber der Künstler der Anforderung, daß sein Werk nicht erscheine als Resultat jenes Kampfes der isolirten Kraft mit der Schwäche, sondern daß es analog erscheine dem Werden des Universums: so ist die Folge davon, daß es als Bild nicht bloß wegen seiner Beziehung daneben und gegenüber gesetzt werde der gesamten Natur oder dem Werden des Universums, durch dessen Sein es eben seine ideale Bedeutung erhält, sondern daß es auch zugleich wieder gesetzt werde als eine Natur. Dies ist eine Anforderung, deren Erfüllung unerläßlich bleibt, in dem die Liebe, welche sich selbst erfassen will in der Form des Universums, mit dieser Form in Berührung treten muß ihrer Wahrheit nach

in der Erscheinung. Diese Wahrheit wird aber aufgehoben, wenn die Erscheinung sich darthut, nicht als das Resultat der Kraft des Universums, sondern des Kampfes einer isolirten Kraft mit der Schwäche, indem dadurch eben die Beziehung auf das Erscheinen des Universums verdunkelt wird, somit aber auch die Beziehung auf das Sein des Universums und die Wahrheit; denn nur das, in welchem die Natur ist, kann der gesamten Natur gegenübergestellt werden. Ein solches Erfassen aber der Form des Universums im Bilde als Analogon der Natur zu unmittelbarer Berührung der Wahrheit in der Form des Universums ist die Illusion. Die Benennung Kunsttäuschung, die freilich nur eine Uebersetzung des Wortes Illusion ist, hat Veranlassung zu unrichtigen Vorstellungen gegeben, als ob es bei aller Kunst nur abgesehen werde auf einen wunderlichen Betrug, den der Mensch sich selbst durch Kunstanschauungen spiele, auf ein süßes Träumen und Schwärmen in Phantasien, um die Wirklichkeit zu vergessen. Wehe der Kunst, wenn sie keinen andern Zweck hätte, und wehe der Wirklichkeit, wenn wir sie so vergessen müßten, wenn wir selbst vergessen müßten, was in derselben Wahrheit ist! Nicht die Wahrheit in derselben sollen wir vergessen, sondern das, wodurch sie uns täuscht, und sie täuscht uns am meisten, nicht die Kunst. Sie täuscht uns nur zu oft durch Unnatur, entstanden durch den Kampf isolirter Kraft mit der Schwäche, und diesen Kampf sollen wir vergessen, dieser Unnatur entsagen, um in unmittelbarer Berührung zu leben mit dem Sein und der innersten Wahrheit des Universums, und dies geschieht durch die Illusion. Sie giebt uns gerade die Wahrheit als unmittelbares Leben, und was wir darüber in der Wirklichkeit vergessen, ist eben die Unwahrheit, so wie jene Illusion das Mittel, die

Wahrheit und das Sein immer mehr in der Erscheinung zu beleben und zu befestigen, indem wir die Natur immer reiner und freier vom Kampfe mit der Schwäche in uns aufnehmen.

§. 49.

Durch das Darstellen tritt das Bild in die Wirklichkeit ein, bringt aber zugleich mit sich das Gepräge der ursprünglichen Eigenthümlichkeit des erzeugenden Individuums mit sich, und ist afficirt durch Volksthümlichkeit, Land, Himmelstrich und Zeitgeist.

Das Bild entstand zuerst durch das Erfassen der Form des Universums, indem die Liebe erwacht war in ihrer Regsamkeit mit fester Richtung auf die Kunst; es entstand aber und schied sich bestimmt aus als Bild durch die Phantasie. Das Entstehen des Kunstwerkes ist ein wirkliches Zeugen; denn der Grund desselben ist die Liebe, der Grund alles Entstehens und Bestehens der Form und also alles Daseins; daher ist das bloße Daseinwollen (oder die Rohheit), welches die Form sich unterordnen will, nicht sich der Form, das Prinzip aller Feindschaft und Zerstörung, und die ursprünglich erste Feindlichkeit, die darin liegt, ist die Feindschaft des Daseins gegen sich selbst, und so will eigentlich das bloße Daseinwollen das Nichtdasein. Die Liebe aber, welche das Dasein eben will, will es bloß dadurch, daß sie Dasein überhaupt will, also Dasein des Universums und also der Form des Universums. Soll die Liebe aber wirklich als Liebe erscheinen und sich offenbaren als Freiheit, so muß sie selbst frei werden, d. h. sie muß sich selbst erfassen. Diese ihre Eigenthümlichkeit zeigt sich eben vorzüglich, in so fern sie die Bedingung alles

Entstehens ist. Als Liebe der Natur ist sie noch nicht frei, sie ist gebunden durch die Natur selbst, d. h. durch das Dasein des Universums; als freie Liebe, oder Liebe in der Freiheit, ist sie nur gebunden durch das Sein des Universums. Als Liebe der Natur kann sie sich nicht unmittelbar selbst erfassen, wohl aber als Liebe der Freiheit, jedoch nur, wenn sie sich völlig löst von der ersten unmittelbaren Gebundenheit durch das Dasein des Universums. So lange sie in dieser bleibt, wird auch die Liebe der Freiheit wieder untergehen in einem Einzelnen; erst wenn sie völlig frei geworden ist von jener Gebundenheit, kann sie wirklich sich selbst erfassen in der Form des Universums. Darin liegt das ganze Wesen und die Tendenz aller Kunst. Die Liebe soll sich erheben von der Gebundenheit durch die Natur zur völligen Freiheit, um endlich unterzugehen in der Idee des Universums. Darin liegt aber auch der wesentlichste Unterschied des Erzeugens der Kunst von dem Zeugen der Natur. Das Zeugen der Natur bleibt und muß gebunden bleiben von dem Dasein des Universums; es äußert sich als Trieb und soll sich so äußern, denn die Natur darf zu ihrem Entstehen nicht auf das Bewußtsein warten müssen, um ihr ferneres Dasein als ein Geschenk von der Freiheit anzunehmen, sie muß es sich selbst geben, sie muß sich selbst erzeugen, und ihr Erzeugen giebt daher auch eben wieder Natur. Aber in der Kunst ist die Liebe nicht gebunden durch das Dasein des Universums; sie will sich selbst in ihrer Freiheit erfassen, und ihr Erzeugen ist daher ein völlig freies vom Bewußtsein ausgegangenes und dadurch bestimmtes, und es ist das Erzeugte nicht Natur, sondern ein der Natur Gegenüberstehendes, und zwar eben durch die Art des Entstehens ihr gegenüber Gestelltes. Eben deshalb ist das Erzeugen der Kunst auch in Absicht

ihrer Thätigkeit verschieden von dem Erzeugen der Natur. Bei der letzten wird der Wille nur in Anspruch genommen für die Unterwerfung, unter die Anforderung der Natur, zu einem momentanen Act. Mit diesem Act ist die Willensthätigkeit entlassen, in so fern es das Entstehen der Natur betrifft; die Natur vollendet ihr Werk nun selbst, und vollendet es, je ungestörter, desto besser. Bei der ersten, nämlich der Kunsterzeugung, aber wird der Wille und das Bewußtsein vom ersten Keime an bis zur Vollendung in Anspruch genommen, eben weil sie das Werk der Freiheit und des vollen Bewußtseins durchweg sein soll, und das Erzeugte nur Form nicht Dasein des Universums, also ein geistiges Erzeugniß. Ein geistiges Erzeugniß des Menschen unterscheidet sich aber von einem natürlich durch ihn Erzeugten dadurch, daß es ein durchweg als Individuum bestimmt Gedachtes ist, das natürlich Erzeugte aber nur ein der Art oder Gattung nach bestimmt Gedachtes, nicht aber als Individuum. Nun aber ist dem Menschen eben so wenig gegeben, das Individuum vollständig zu denken, als es vollständig anzuschauen. Der Mensch schaut das Individuum nie vollständig an, sondern immer nur mittelst des Allgemeinen, Nichtindividuellen und dessen Gegensatzes im Raum und der Zeit; denn durch Raum und Zeit wird uns das Allgemeine zum Einzelnen und eben dadurch zum Wirklichen. Uns ist es genug, wenn wir das Individuum, vermittelst Raum und Zeit, als ein Einzelnes anschauen: Eben so können wir auch nur ein Individuum denken in Beziehung auf Raum und Zeit. Da aber ein Kunstwerk ist und sein soll ein wirklichgewordenes Bild, d. h. ein Individuum, oder ein Bild zu erfassen, nicht bloß unmittelbar von einem Einzelnen und mittelbar durch ihn von Andern, sondern ein Bild unmittelbar

zu erfassen von Allen, d. h. da es nicht bloß sein soll ein inneres sondern auch ein äußeres: so wird es nothwendig übertragen werden müssen auf ein Werden als Form desselben, und es wird also dadurch freilich Form eines Daseins werden, nur mit dem Unterschiede, daß es nicht Form des Werdens wird, um diesem ein Dasein zu geben oder es dazu zu machen, sondern vielmehr umgekehrt, um durch das Werden, Dasein der Form zu geben. Die Form ordnet sich das Werden, woran sie haftet als Kunstwerk, unter, und dies ist daher allerdings ein Werk des Menschen; bei einem Naturerzeugniß aber ordnet sich die Form, in Bezug auf die menschliche Thätigkeit, dem Dasein unter, und so wird ein vom Menschen veranlaßtes Naturerzeugniß nur eine Wirkung des Menschen, bleibt aber ein Werk der Natur, denn in Beziehung auf diese ist jedes Werden nur durch die Form, und das Dasein stets der Form untergeordnet.

Ein Individuum, welches äußerlich als solches erfaßt werden soll von Allen durch die Anschauungsformen Raum und Zeit, wird aber auch schon, ehe es ein äußeres wird, innerlich als ein solches bestimmt werden müssen von einem Einzelnen und für ihn, aber noch nicht von Allen unmittelbar und für Alle, und es wird die Möglichkeit eines solchen Erfassens gelten müssen als Anlage und Bedingung für das Aeußerlichwerden oder für die Möglichkeit des Erfassens von Allen und für Alle. Es wird also die Form des Universums erfaßt werden müssen als Bild, weil das Bild überhaupt erkannt wurde als ein Erscheinen der Form des Universums, abgeschlossen vor dem Bewußtsein. Das Erscheinen der Form des Universums kann aber nur werden ein Abgeschlossenes vor dem Bewußtsein, indem zugleich darauf angewendet werden die Formen der An-

ſchauung, Raum und Zeit, aber freilich erſt innerlich, nur zum Erfaſſen von dem Einzelnen und zunächſt für ihn; oder das Erſcheinen der Form des Univerſums wird ein Beſtimmtes von allen übrigen Vorſtellungen der Seele zu ſonderndes, und zwar dadurch, daß es erkannt wird als Glied in der Reihe des Succeſſiven, und eben ſo auch als Glied eines Nebeneinander in einem Zugleichſein. Dies kann aber, aus oben bereits hinlänglich nachgewieſenen Gründen, nur geſchehen durch die Phantaſie; es iſt die Grundthätigkeit derſelben und auch die Urſache, warum alle Gedanken in unſrer Seele zu Bildern werden. Wenn alſo die Phantaſie es iſt, durch welche das Erfaſſen der Form des Univerſums zum Bilde wird: ſo iſt auch eben dadurch ſie es, welche die Möglichkeit begründet, daß es ein Individuum werde zum Erfaſſen von Allen und für Alle, alſo ein Aeußeres, ein wirkliches Kunſtwerk. Da aber der Menſchengeiſt kein Individuum vollſtändig denken kann und zwar eben weil er kein Individuum vollſtändig anſchauen kann: ſo wird auch das Bild, welches durch die Phantaſie entſteht aus dem Erfaſſen der Form des Univerſums, nie ein vollſtändig individuelles, ſondern mehr nach Raum und Zeit als Individuum geſondert ſein; und daher denn auch die Schwierigkeit, das Bild durch Anwendung der Technik zu übertragen als äußeres auf ein Werden. Denn eben weil der Menſchengeiſt kein Individuum vollſtändig anſchauen und denken kann, wird die Phantaſie mittelſt des Raumes und der Zeit auch nur Einzelnes in dem Bilde bald ſtärker, bald ſchwächer hervortreten laſſen, je nachdem ſich die Anregung ſtärker oder ſchwächer, hier mehr dort weniger wirkſam, über das Bild verbreitete. Da ſie es aber nie vollſtändig zugleich mit einem einzigen ſcharfen, hellen, alles, was wirklich da iſt, ergreifenden

und festhaltenden Blicke auffassen wird: so wird sie auch nie alles auf ein Werden übertragen, und es wird nicht Alles in dem Bilde, als äußerem Individuum, Dasein erhalten können; allein darin eben liegt, mehr noch als in der Unbildsamkeit der Stoffe, oder vielmehr diese selbst liegt mit darin, die Ursache, daß Kunstwerke selbst den größten Künstlern in einem hohen Grade nur selten gelingen. Dies ist der Grund, warum, wie Lessings Maler Conti sagt, auf dem langen Wege vom Auge durch den Arm in den Pinsel so viel verloren geht; denn es geht auch eben so viel auf dem kürzern Wege aus dem Auge durch den Kopf bis zur Lippe verloren. Indeß werden bei dem Ergreifen alles Einzelnen in dem Bilde, oder vielmehr bei der Ausführung des Bildes durch die Phantasie in Absicht seiner individuellen Vollständigkeit sehr viele Grade statt finden und auch die Fähigkeit des Künstlers für Individualisirung oder für individuelles Leben des Bildes bestimmen, und es wird hiervon vorzüglich die, wie wir im vorigen §. sahen, im Verhältniß zwischen dem Natur- und Kunstbilde begründete Natürlichkeit, Zwanglosigkeit und Lebendigkeit abhängen.

In der ganzen bisherigen Betrachtung des Bildes seiner Anlage nach für das Erscheinen in der Wirklichkeit, liegt zugleich die nothwendig anzustellende Bemerkung, daß es als Individuum entstehe in einem Individuum, wodurch es eben Kunstwerk wird, da ein Naturwerk eigentlich in und durch das Universum entsteht. Es wird also auch das ganze Innere eines Kunstgebildes nicht bloß afficirt und bestimmt sein durch das Erfassen der Form des Universums aus derselben, sondern auch durch die Art des Erfassens und Bildens aus dem Individuum. Jedes geistige Individuum ist eine geistige Kraft, und zwar als

Individuum nothwendig eine einzelne, aber sie wird in ihrem Erscheinen nicht bloß nach Raum und Zeit unterschieden werden, wiewohl es auch sehr viele Gattungsmenschen giebt, die eigentlich nur Individualität durch ihr Erscheinen im Raum und in der Zeit haben, als Kräfte aber kaum merklich von andern, höchstens nur dem Grade nach, um etwas verschieden sind; sondern es wird auch geistige Individuen geben, welche als Kräfte auch ursprünglich der Art nach verschieden sind, und diese Verschiedenheit wird hervortreten bestimmter oder unbestimmter, je nachdem der Grad einer so besondersgearteten Kraft ist, indem die Kraft sich in ihrer Stärke nur zeigen kann zugleich, wie sie geartet ist. Außer dieser innern ursprünglichen Bestimmtheit eines geistigen Individuums wird aber noch eine durch die Außenwelt bedingte eintreten als ein Resultat vielseitiger Einwirkung von Seiten aller Erscheinungen und Thätigkeiten im Universum, welche, indem sie durch beständigen Conflict sich untereinander ausgleichen zu dem allgemeinen Gepräge einer Gestaltungsähnlichkeit, eben auch auf die Kraft des geistigen Individuums also wirken und alles als ein Besonderes Hervortretendes zu ihrer eignen Gattungsähnlichkeit auszugleichen streben. Dieses Streben der gesamten Thätigkeiten des Universums ist gewissermaßen der Trieb des Universums auf die Erhaltung und Befestigung der Form, und Trieb könnte man es in so fern nennen, als es nicht entsteht aus der Freiheit und aus der freien Unterordnung der Einzelheiten unter die Form, sondern aus dem Daseinwollen des Einzelnen, und trägt also ursprünglich das Wesen der Rohheit in sich; denn jedes Einzelne will nur da sein, und zwar wo möglich allein da sein; aber indem alle dies wollen, wird jede eingeschränkt durch das Daseinwollen der übrigen. Es erliegt dem Daseinwollen der übrigen, und gelangt so

dahin, daß es sich begnügen muß mit ihnen da zu sein und sich unterordnen muß der Form des Ganzen. Dadurch entsteht ein Gleichgewicht und ein beständiger Kampf, dasselbe zu erhalten. Aber es ist und bleibt, obgleich ursprünglich bedingt durch die Form des Universums, ein Kampf der Rohheit um das Dasein, und jenes Gleichgewicht wird auf die zerstörendste Weise aufgehoben, wenn das Daseinwollen eines Einzelnen über mehre siegreich ist. Doch kann dieser Sieg nur zerstörend wirken, sobald das bloße Daseinwollen das letzte Ziel aller Bestrebungen des Siegenden ist, nicht aber, wenn die Liebe im Einzelnen aus Freiheit sich erhebt über den Kampf. Diese Möglichkeit, daß die Liebe sich frei erhebe, ist es aber auch, warum dem Einzelnen, dem geistigen Individuum, nicht soll die eigenthümliche Kraft zerdrückt werden durch den Conflict der gesamten Thätigkeiten des Universums; denn es soll in demselben die Freiheit erhalten werden und die Liebe, und die als bewußtloser Trieb erscheinende Ausgleichung des Daseinwollens aller einzelnen Kräfte soll verdrängt werden durch die sich bewußte Liebe, und freie Unterwerfung unter die Idee der Form.

Freiheit aber kann in der Erscheinung nie hervorgehen aus dem gesamten Erscheinen des Universums. Dies giebt nur die Nothwendigkeit, und, so wie die höchste Idee der Form, Gott, als Urquell aller Freiheit, entgegentritt dem gesamten Erscheinen derselben, als der durch dieselbe nunmehr bedingten Nothwendigkeit; so würde auch die Freiheit im Erscheinen wieder untergehen, wenn sie nicht auf irgend eine Weise darin wieder gegeben wäre; sie kann aber nur im Einzelnen gegeben sein, indem eine ursprüngliche Kraft, selbstständig durch die ganze Nothwendigkeit hindurch greifend, zur höchsten Idee der Form hinstrebt, und sich offenbart

zuerſt als Gegenſatz gegen die Nothwendigkeit des geſamten Erſcheinens, alſo als Freiheit und, mit ihrer innigſten Beziehung auf die Form des Univerſums, als Liebe. Soll dies aber möglich werden, ſo darf die Kraft als Individuum nicht untergehen in der Nothwendigkeit; ſie iſt aber in Gefahr unterzugehen, wenn ſie genöthigt wird zu einer nicht aus ſich ſelbſt hervorgehenden Ausgleichung mit dem übrigen Erſcheinen im Kampfe des Daſeinwollens; denn ſie wird dadurch gezwungen zu einem Daſein, wie es nicht in ihr ſelbſt gegründet iſt, ſondern wie es gegründet iſt in dem Daſein, bedingt durch den Conflict aller Thätigkeiten des Univerſums. Ein ſolches Daſein hat aber in ſich keinen Werth, weil es ſeiner ganzen Beſtimmung nach ein negatives iſt, welches ſich noch dazu ſtützt auf das Daſeinwollen einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Thätigkeiten, ohne irgend ein Prinzip dieſes Daſeins, als bloß die durch den Conflict der Geſamtheit begründete Nothwendigkeit. Die einzelne Kraft, als ein Poſitives, wird gezwungen zu einem Negativen zu werden; da dies aber nicht möglich iſt, wenn das, was urſprünglich in ihr liegt und ihr ganzes inneres Weſen beſtimmt, nicht aufgehoben wird: ſo wird alſo nothwendig in dem Fall, daß eine ſolche Aufhebung durch den Conflict erfolgen könnte, ihr Daſein als einer eigengearteten aufgehoben werden müſſen. Allein wir haben dies nicht zu befürchten. Eine wirklich urſprüngliche und ſelbſtſtändige Kraft wird ſich auch immer behaupten gegen den Conflict der Nothwendigkeit, und ſie iſt eben deshalb gleichſam eine göttliche zu nennen, weil ſie ihr Weſen nicht in jener Nothwendigkeit, ſondern in dem Gegenſatze gegen dieſe Nothwendigkeit, in der Idee der Form des Univerſums hat. Sie wird ſo auch zu betrachten ſein als ein Sein für ſich, und wird ſich behaupten

gegen die Nothwendigkeit in jenem Conflict, der nur dahin ſtrebt, ſie zu einem bloßen Daſein zu machen. Doch wird es freilich eine Menge von ſogenannten Gattungsmenſchen geben, die in jenem Conflict deshalb nicht untergehen können, weil ihr ganzes Weſen ſchon darin liegt, und für welche nun jener Conflict die Stelle der Bildung vertritt, indem ſie nämlich von jenem Kampfe ergriffen und in die Ausgleichung hinein gezogen werden, welche durch das wechſelſeitige Beſchränken der Rohheit entſteht, und wohin ein ſie nun ohne weiteres paſſen zu einem negativen Daſein, d. h. zu einem Daſein ohne Sein. Dieſes Daſein eines Individuums ohne Sein nennt man Charakterloſigkeit, ſo wie das Sein deſſelben für ſich Charakter. Dieſe Benennung Charakter bezieht ſich aber nur darauf, in ſo fern das Sein für ſich erſcheint als ein Gegenſatz gegen das bloße Daſein, bedingt durch den Conflict der Nothwendigkeit, in ſo fern alſo daſſelbe es ſelbſt, nicht ein Andres in ihm iſt. In wie fern es aber zugleich ſich zeigt in allen ſeinen Aeußerungen als ein ſolches, deſſen Daſeinsart nicht entſtanden iſt aus jenem Conflict, ſondern urſprünglich mit und aus ihm ſelbſt, nennt man dieſes Sein des Individuums für ſich Originalität. Da nun, wie ſchon oben geſagt wurde, ein jedes Kunſtwerk hervorgehen muß aus der Freiheit und aus der Liebe, da es aber eben als Kunſtwerk iſt ein Erſcheinen der Freiheit, dieſes Erſcheinen aber nur ausgehen kann aus einem Individuum, ſo wird ſich daraus nothwendig wieder ergeben, daß ein Kunſtwerk nur entſtehen kann aus einer geiſtigen Kraft, aus einem Individuum; da es aber wieder hervorgehen ſoll aus der Freiheit, d. h. aus dem Gegentheil der Nothwendigkeit in dem oft genannten Conflict, dieſe Freiheit ſich aber bewährt als ein Sein des Individuums für

sich, und dieses Sein für sich bedingt das positive Dasein desselben, also den Charakter und die Originalität: so wird auch an dem Kunstwerke, gleich bei seinem ersten Entstehen, haften müssen dieser Charakter und diese Originalität; d. h. das Kunstwerk wird sich zeigen nicht als ein in einem Werden, am wenigsten aber in dem Conflict der Nothwendigkeit, sondern als ein aus ursprünglicher Kraft entstandenes, und so auch ein eignes Leben habendes. Es wird dadurch an sich tragen das Gepräge der Freiheit, in deren Schoße es entstand; denn die Freiheit offenbart sich eben durch Ursprünglichkeit.

Ungeachtet dieses Festhaltens und Bewahrens der Eigenthümlichkeit der Art des Daseins in der Kraft des Individuums, und obgleich diese von sich abhalten wird allen Zwang der Nothwendigkeit, der ihrer Eigenthümlichkeit Zerstörung droht, wird sie doch nicht allen Einfluß des Universums von sich zurückweisen können, und zwar deshalb, weil dieser Einfluß eine andre, nicht zerstörende, Wirkung haben kann, und weil er nicht entsprungen sein darf aus jenem Conflict und der Nothwendigkeit.

Es wird nämlich auch ein Einfluß auf die geistige Kraft des Individuums statt finden von Seiten dessen, was die ursprüngliche Freiheit und Liebe schon in dem Leben der übrigen Individuen gewirkt und gestaltet haben. Denn da schon öfters die Liebe und die Freiheit jenen Conflict des Daseinwollens durchbrochen und mehrmals in einem Individuum den Weg von dem Ursprünglichen des Einzelnen, als dem Gegensatz gegen die Nothwendigkeit im Vielen des Universums, bis zur höchsten Idee der Freiheit der Form zurückgelegt hat: so ist dadurch selbst in der geistigen Vielheit der Individuen die Freiheit und Liebe wirklich gewesen, um jene Mannigfaltigkeit zu verdrängen und

nach und nach die Liebe und die freie Form an die Stelle zu ſetzen. Dies giebt gewiſſermaßen eine bewußte Nothwendigkeit aus der Freiheit und Liebe, die auf jedes Individuum wirkt zur Ausgleichung, aber nicht, wie in jenem Conflict der Nothwendigkeit des Daſeinwollens, um des Daſeinwollens, ſondern als Beſchränkung des Daſeinwollens um der Freiheit und Liebe willen. Und dieſe bewußte Nothwendigkeit aus Freiheit und Liebe, in ſo fern ſie mit ihrer Einwirkung die Kraft des Individuums abſichtlich begleitet bei ihrer Entwickelung, heißt Erziehung und wird auch Bildung genannt. Dabei wird aber vorausgeſetzt, daß dieſes Bilden und Erziehen nicht ſei ein Vernichten der Urſprünglichkeit. Die Erziehung ſoll eben die urſprüngliche Kraft löſen von der Rohheit oder dem bloßen Daſeinwollen; ſie wird erziehen, d. h. ſie wird die urſprüngliche Kraft des Individuums heraus- und hervorziehen wollen aus dem Conflict des Daſeinwollens aller Thätigkeiten des geſamten Univerſums und aus der dadurch bedingten bewußtloſen Nothwendigkeit zur Freiheit und Liebe. Eigentlich bilden wird die Kraft dann ſich ſelbſt, wenn das bloße Daſeinwollen überwunden iſt und die Liebe geweckt; denn die Liebe iſt, wie wir ſchon oben geſehen haben, das Bildende, ſo wie ſie das Erzeugende und Erhaltende iſt. So wird die bewußte Nothwendigkeit der Freiheit und Liebe im Kampfe ſtehen mit jener bewußtloſen im blinden Conflict des Daſeinwollens; und wohl ihr, wenn ſie nicht nöthig hat, dieſe zu oft mit ihren eignen Waffen zu bekämpfen, und wenn ſie ſich frei hält von dem Irrthum, die Eigengeartetheit eines geiſtigen Individuums für Unart, d. h. für Spur vom bloßen Daſeinwollen zu nehmen.

Aber es giebt in die Geſamtheit geiſtiger Individuen noch zweierlei, das auf ein Individuum wirken und ihm

in seiner gesamten Thätigkeit eine gewisse Bestimmtheit geben kann. Das Eine ist der Geselligkeitszustand, in so fern er bedingt ist durch das Beisammensein an einem Ort oder durch das Räumliche. Daß aber dieses Räumliche ursprünglich wieder bedingt werde durch gemeinsame Abstammung und Entwickelung, indem Menschen eines Stammes durch Natur und Bedürfniß genöthigt werden beisammen zu bleiben und so anzuwachsen zu einer Gesamtheit von größerem Umfange, welche nun eben, weil sie hervorgegangen ist aus einer Abstammung und zusammengehalten wird durch gemeinsame Entwickelung, unter dem Begriffe Volk befaßt wird, liegt in der Sache und wird als richtig anerkannt werden, so wie auch die besondere Heraushebung des Räumlichen hierbei, da es hier ankommt auf ein Zugleichsein Vieler und auf ein Nahesein derselben untereinander. Daß aber ferner gemeinsame Abstammung und gemeinsame Entwickelung den eigentlichen Grundcharakter eines Volkes bestimmen, wird man auch trotz der Ausnahmen, welche aus verschiedenen Geschlechtern und Volksstämmen zusammengeflossene Völker bilden, und trotz dem, daß es jetzt kein Volk mehr giebt, welches rein wäre in Hinsicht der Abstammung aller seiner Individuen, zugeben; weil selbst, im Falle solcher Ausnahmen, die gemeinsame Fortentwickelung zuletzt die verschiedene Abstammung auslöscht und den Grundcharakter des Einzelnen in dem Grundcharakter des Ganzen untergehen läßt, wenn nicht besondere Umstände vorhanden sind, welche den Einzelnen aus der Masse geschieden erhalten. Zugleich wird aber auch selbst bei solchen Ausnahmen die Wichtigkeit des Räumlichen sich bestättigen. Von dem verschiedenen Werthe reiner Stammvölker und aus verschiedenen Geschlechtern und Menschen verschiedener

Abkunft zusammen geflossenen zu reden, ist hier nicht der Ort.

Da nun ein Volk durch die gemeinsame Abstammung in sich tragen wird ein gewisses bestimmtes Sein, indem es gleichsam ausgegangen ist von dem Sein eines Individuums und nach und nach eine Vielheit an die Stelle desselben gesetzt hat, in der sich aber die Ursprünglichkeit des individuellen Seins als Einheitserscheinung fortsetzt, wenn nicht bedeutende Störungen äußerlich auf die Vielheit wirken und die Einheit verdunkeln und entstellen: so wird dadurch eine Eigenthümlichkeit in der Gesamtheit des Volkes bedingt werden, die man als Grundanlage dessen betrachten muß, was wir Volksthümlichkeit nennen.

Diese Grundlage wird aber noch auf mannigfaltige Weise modificirt werden von manchem nicht unmittelbar in ihm selbst Liegenden, z. B. von der Beschaffenheit des Landes und des Himmels, von der Religion, die nicht unmittelbar im Schooße des Volkes entstanden sein darf, und von der Wechselwirkung in dem Verhältniß mit andern Nachbarvölkern; endlich aber durch freie Kräfte geistiger Individuen, welche eben vermöge ihrer Ursprünglichkeit als freie Kräfte und neue Lebenspunkte berufen sind, die gesamte geistige Regsamkeit des Volkes zu wecken, ihm eine neue Richtung und somit auch ein frisches Leben zu geben.

Da diese Individuen aber in irgend einem Volke entstehen müssen; so werden sie auch wieder trotz ihrer Freiheit in ihrem Erscheinen die Art und Weise ihres Volkes darstellen müssen; denn es wirkte nämlich das Volk, in welchem dieses geistige Individuum entstand, eben weil es in demselben entstand, von Anfang auf dasselbe; ja es begründete seine Wirkung auf dasselbe schon vor und unmittelbar mit dem Entstehen desselben und begleitet mit

seiner Eigenthümlichkeit die ganze Entwickelung desselben. Aber dennoch stört und zerstört es nicht die Ursprünglichkeit dieser geistigen Kraft, eben weil es ihre Entwickelung begleitet — denn sonst würde die Unmöglichkeit des Entstehens einer solchen Kraft innerhalb eines solchen Gesamtlebens bedingt sein — sondern was das Volksleben bei diesem Begleiten der Entwickelung eines Individuums wirkt, ist nicht ein Mindern und Beschränken desselben, sondern ein Hinzuthun.

Aber zu einer geistigen Kraft, so wie überhaupt zu einer jeden Kraft kann nichts hinzugethan werden, weil sie ein Inneres ist und innerlich verstärkt, d. h. erregt werden muß, wenn sie wachsen soll; es wird also dieses Hinzuthun nicht treffen können den Grad oder das Maß der Stärke, dies muß schon innerlich für die ganze künftige Entwickelung gegeben sein. Es wird also dieses Hinzuthun treffen können nur die Beziehung der Kraft auf das Aeußere, in so fern als sie diese Beziehung ebenfalls, als ein in ihr selbst Gegebenes, an sich trägt, und in dieser Beziehung auf das Aeußere liegt die Qualität.

Aber in sich, abgesehen von allem Aeußern, hat keine Kraft eine Qualität und eine Quantität; in Beziehung auf das Aeußere muß sie aber zuerst gesetzt werden als eine Thätigkeit und als solche zugleich als ein Wirkendes. Aber ein Wirkendes hat Objecte, auf die es wirkt, und an diesen kann nun das Wirken und also die Quantität der Kraft gemessen werden. Eben aber, weil diese Quantität der Kraft erkannt wird aus der Thätigkeit der Kraft und dem Object ganz entgegen gesetzt, so wird sie auch gesetzt als ein Inneres derselben.

Allein sie wird auch in Beziehung auf das Aeußere gesetzt werden müssen als ein Leiden, dies Leiden wird

aber gelten als ein Modificirtwerden von außen und in so fern sie immer zugleich thätig sein wird, da in Bezug auf das Leiden die Quantität der Kraft nicht gänzlich wird können aufgehoben werden: so wird dieses Leiden zugleich modificirt werden durch die Thätigkeit der Kraft selbst; sie wird sich gleichsam selbst das Maß ihres Leidens oder Modificirtwerdens setzen, oder es wird an ihr erscheinen müssen eine Beziehung auf das Aeußere, vermöge welcher sie selbst in ihrer Thätigkeit sich setzt die Bestimmtheit des Modificirtwerdens von andern Thätigkeiten und das ist die Qualität.

Wenn also bei einer geistigen Kraft ein Hinzuthun statt finden soll: so wird es nicht treffen können das Innere der Thätigkeit selbst, sondern nur die Beziehung auf das Aeußere oder die Qualität; dabei wird aber vorausgesetzt werden müssen, daß das Hinzuthun erfolge, entweder vor dem Setzen der Bestimmtheit des Modificirtwerdens, oder wenigstens unmittelbar zugleich mit demselben; denn sonst tritt es zu spät ein und muß ohne Wirkung bleiben. Da aber dieses Setzen der Bestimmtheit des Modificirtwerdens nicht zu irgend einer Zeit eintritt und dann beendigt ist, sondern da es eine fortwährende Thätigkeit bleibt, die eine stätige Reihe von Momenten bildet, nachdem es zugleich unmittelbar mit dem Erscheinen der Kraft selbst eingetreten ist, so wird nothwendig auch jenes Hinzuthun eine stätige Reihe bilden müssen, indem es nämlich zugleich eintritt mit dem ersten Gesetztwerden der Bestimmtheit des Modificirtwerdens, also unmittelbar mit dem Entstehen des geistigen Individuums selbst, und so auch mit jedem Momente des Fortschreitens jenes Setzens der Bestimmtheit mit fortschreitet. Eben deshalb aber wird jedes Hinzuthun zu einer geistigen Kraft, welches

innigſt in das Leben deſſelben übergehen ſoll, um in und mit derſelben und durch dieſelbe zu leben, nicht eher zu dieſer innigen Verſchmelzung mit dem innerſten Weſen der Kraft gelangen, als bis es derſelben angeboren wird. Dies iſt aber nur möglich, indem dieſes Hinzuthun, Eigenthum und Leben der Geſamtheit des Volkes geworden iſt, aus welchem nun das Individuum und mit deſſen Leben es zugleich geboren wird. Denn dieſes Mitgebornwerden hat den bedeutenden Vortheil, daß jenes Hinzuthun nun dadurch erfolgt mit dem Setzen der Beſtimmtheit des Modificirtwerdens zugleich, und daß es fortſchreitet eben ſo ununterbrochen mit der Progreſſion dieſes Setzens und zwar, daß es mit jedem Momente dieſer Progreſſion zugleich eintritt. Dagegen bei der Erziehung, die nun freilich dieſem Volksleben vorangehen muß, ſich die Schwierigkeiten ergeben: 1) daß die einzelne Kraft wieder wirken ſoll auf die einzelne Kraft, und daß 2) das Hinzuthun erfolgen muß *nach* dem erſten Moment des Setzens des Modificirtwerdens, wobei nun der Uebelſtand ſich zeigt, da es mitten in die bereits angefangene Progreſſion jenes Setzens eintreten muß und daß es, da es vor dem Bewußtſein getrennt zu halten iſt von den Momenten des Setzens, und alſo zwiſchen dieſelben fällt, faſt meiſt dem Glück überlaſſen bleiben wird, ob das Hinzuthun, welches nun zwiſchen die Momente des Setzens eintritt, ſich mit ſeiner Wirkung zurück auf den vorigen oder vorwärts auf den folgenden beziehen, und alſo hemmend und ſtörend oder fördernd wirken werde. Eben deshalb wird ſich aber auch einſehen laſſen, wie wichtig es ſei, der Volkserziehung, auf welche man mit ſo vielen Eifer hinarbeitet, ein Volksleben an die Seite zu ſetzen; denn nur durch dieſes wird es möglich ſein, dem

Gelingen des Erziehens mehr Sicherheit und einen schnellern Fortgang zu geben in einer vergrößerten Progression, und die Folgen des Mißlingens schärfer und sicherer auszuscheiden, zumal da die Erzieher selbst immer mehr und mehr aus dem Volksleben hervorgehen und sicherer in ihrer Wirksamkeit werden müssen.

Sei nun die Volksthümlichkeit ein wirkliches Volksleben oder nicht: so wird immer ein jedes Individuum dadurch bestimmt werden in dem Erscheinen seines innern Lebens und selbst die kräftigste Ursprünglichkeit wird diesen Einfluß erfahren; aber freilich wird, wie schon durch den absichtlich gebrauchten Ausdruck Hinzuthun angedeutet wurde, sie nichts von ihrer Eigenthümlichkeit verlieren.

In wiefern man aber dieses Bestimmen durch Volksthümlichkeit ein Hinzuthun nennen dürfe, ist freilich noch näher zu erörtern. Die Frage ist zuerst, ob das, was das Volksleben bei seinem Begleiten der Entwickelung des Individuums wirkt, ein Hinzuthun sei oder nicht; denn da es zunächst treffen kann die Beziehung der Kraft auf das Aeußere oder die Qualität, da diese Qualität, die durch die Kraft selbst gesetzte Bestimmtheit des Modificirtwerdens von andern Thätigkeiten ist: so kann eben jenes Hinzuthun nichts andres sein, als eine Modification; eine Modification setzt aber ein Modificirtwerden, ein solches ist aber ein Leiden, und dieses, wenn auch die Quantität der Kraft nicht aufgehoben werden kann, doch immer eine Aufhebung zum Theil, d. h. ein Zurückhalten ihrer Wirksamkeit nach irgend einer Richtung, die nur wieder durch die Thätigkeit der Kraft beschränkt oder zum Theil aufgehoben wird, und also in sich freilich kein Hinzuthun, sondern nur ein Aufheben und eine Verminderung.

Dieſer Sorites, in ſich betrachtet, hat ſeine Richtigkeit. Erwägt man aber, daß die Qualität oder die Beſtimmtheit des Modificirtwerdens von andern Thätigkeiten nicht überall ein abgeſchloſſenes, ſondern immer ein in der Entwickelung begriffenes Mannigfaltiges und als ſolches immer fähig iſt, neue Modificationen zu empfangen; daß es aber ſelbſt ein Mannigfaltiges von bereits erfolgten Beſtimmtheiten des Modificirtwerdens iſt, jede Beſtimmtheit oder jede Modification aber als ein von den übrigen Verſchiedenes gelten wird, wirkliche Verſchiedenheiten jedoch nur ſtatt finden können durch Gegenſätze: ſo werden auch, in dem Mannigfaltigen der Beſtimmtheiten des Modificirtwerdens durch andre Thätigkeiten, die einzelnen Beſtimmtheiten unter einander im Gegenſatze ſtehen und alſo bei eintretenden Bedingungen einander aufheben können, d. h. die einzelnen die ihnen entgegenſtehenden einzelnen.

Dieſe Bedingung wird aber nothwendig wieder eine neue Beſtimmtheit des Modificirtwerdens ſein, und ſo werden einzelne Beſtimmtheiten aufgehoben werden können durch neuhinzutretende, und da die Beſtimmtheiten ſelbſt bedingt ſind durch das Verhältniß zwiſchen dem Leiden und der Thätigkeit der Kraft, wodurch ſie ſich das Maß ihres Leidens oder Modificirtwerdens ſetzt, ſie alſo immer ſein werden Beſchränkungen und Hemmungen der Kraft ihrer Quantität nach, nur in verſchiedenem Grade: ſo wird offenbar die Quantität der Kraft als im Steigen begriffen zu betrachten ſein, ſo lange beſchränkende und hemmende Beſtimmtheiten aufgehoben werden durch andre und durch weniger beſchränkende erſetzt; und in ſo fern wird ein ſolches Einwirken und Modificiren gelten können als ein Hinzuthun, welches freilich nicht unmittelbar von außen, ſondern von innen kommt, aber von außenher vermittelt wird.

Daß also auf diese Art Erziehung und Volksleben sehr bestimmt wirken werden auf das Individuum als geistige Kraft und zwar entweder hemmend oder fördernd; daß ferner mit dem Fördern derselben nicht nur die Quantität größere Intensität, sondern auch die Qualität größern Umfang und festere Einheit und schärfere Bestimmtheit erhalten, dagegen durch das Hemmen derselben nicht nur die Intensität der Quantität, sondern auch der Umfang der Qualität und die Schärfe ihrer Bestimmtheit vermindert werden könne, so daß die Qualität, in Hinsicht auf den Umfang, dürftig und als ein Verkümmerndes, in Hinsicht auf die Schärfe der Bestimmtheit, als ein Charakterloses sich zeigen werde, leidet keinen Zweifel; eben so auch daß dieser Einfluß des gesamten Volkslebens auch nothwendig treffen werde das gesamte Erscheinen eines Individuums und alle seine Aeußerungsformen, und daß er so auch nothwendig haften werde an einem aus dem Innern eines Individuums hervorgegangenen Kunstwerke.

Wir werden uns also auch gar nicht ins Besondre einlassen dürfen, um nachzuweisen, wie und worin sich das Volksleben in einem Kunstwerke offenbare, da man nur eben das Volksleben einer Nation wird kennen lernen dürfen, um jede Spur davon in dem Gepräge eines Kunstwerkes herauszufinden. Eben so werden wir uns auch nicht lange verweilen dürfen bei dem Einflusse des Klima's, der Landesbeschaffenheit und dergleichen auf das Individuum und das Kunstwerk, weil so das Bishergesagte, und vieles überhaupt schon oft Gesagte, nur in veränderter Gestalt wiederholt werden müßte.

Noch aber kann hinzugefügt werden eine Bemerkung, die sich aus dem Vorigen schon von selbst ergiebt, daß nämlich ein jedes Kunstwerk wird an sich tragen müssen

ein bestimmtes Gepräge von Volksthümlichkeit, daß es also auch in sich unmöglich ist, ein Kunstwerk zu liefern ohne volksthümlichen Charakter, und daß in der Darstellung das Volksthümliche wohl wird verwischt, verdunkelt oder verunreinigt und entstellt sein können, aber daß seine Vernichtung unmöglich ist. Wer für die Menschheit überhaupt z. B. dichten will, der glaube doch ja nicht, daß er zu diesem Ziel gelangen könne, wenn er darnach strebt, nicht ausdrücklich für sein Volk und in dem Geist und Charakter desselben zu dichten, wenn er sich gleichsam von aller Volksthümlichkeit frei zu machen sucht. Auch möchte ich wohl wissen, wie er das anzufangen gedenkt? Freilich hat man es nur zu oft versucht, aber unser ganzes Zeitalter mit seiner Charakterlosigkeit, seiner Verworrenheit und Zerstörung aller Gefühlseinheit, zeigt nur zu deutlich die Art des Erfolgs.

Nur wenn der Künstler in dem Geiste seines Volkes lebt und schafft, wird ihm die Unsterblichkeit blühen. Sein Kunstwerk sei daher ächt und rein, sei das edelste Erzeugniß eines bestimmten Volksgeistes, dann wird es auch das edelste Erzeugniß der Menschheit sein. Kein farbloses Idealgebilde ohne Saft und Kraft und Leben wird sich in seiner matten, blassen Erscheinung halten können, es wird als Nebelgebilde zerfließen; eben so wenig ein buntes Gemisch und Gebräude von mancherlei Volk und Geist; unsterblich und edel bleibt immer das rein aus reinbestimmtem Geiste Geborne. Und so war es auch immer. Alle Künstler, deren Werke Eigenthum der Menschheit wurden, haben in ihrem Volksgeiste gelebt und geschaffen, und diejenigen, deren Nachahmung man in neuer Zeit zu einer allgemeinen Darstellung für die gesamte Menschheit mißbrauchte, die griechischen am reinsten

und schönsten, weil sie eben ein vorzüglich reges und bestimmt ausgeprägtes Volksleben hatten.

Das Zweite in der Gesamtheit geistiger Individuen, was auf ein Individuum wirken, und ihm in seiner gesamten Thätigkeit eine gewisse Bestimmtheit geben kann, ist der Zeitgeist. Alles was bestimmend wirkt auf die Menschheit, als eine Gesamtheit geistiger Individuen, geht aus von Einzelnen, und ist die Wirkung der Liebe, in so fern sie als Freiheit hinstrebt zur Form des Universums, und die Nothwendigkeit, die im Kampfe um das Dasein liegt, durchbricht. Denn diese Nothwendigkeit und der Kampf des Daseinwollens erscheint selbst als ein von der Liebe aufzuhebender, weil er zwar im Stande ist, den größten Wechsel im Leben der Menschheit hervorzubringen, diese (die Menschheit) aber auch selbst zerstört. Die Veränderungen, welche im Kampfe des Daseinwollens erzeugt werden in der Menschheit, sind immer zuerst äußerliche, und wirken von außen nach innen, diejenigen aber, welche erzeugt werden aus der Liebe und der Freiheit, sind innerlich und wirken von innen nach außen. In dem Kampfe des Daseinwollens herrscht eigentlich kein Geist, in so fern dieses Wort nämlich heißen soll soviel als das innerlich eine Masse Belebende und zu einer gewissen Handlungsweise treibende; sondern nur Willkühr und Zwang, und also ein verworrenes Treiben beider. Soll in diesen blinden Wirwarr Licht und Gestaltung kommen, so kann es nur geschehen wieder von Individuen, und zwar aus der Liebe und Freiheit; aber indem die Individuen die Wirksamkeit der Liebe und Freiheit dem Daseinwollen unterordnen, um so im Kampfe dieses Daseinwollens den Sieg wenigstens auf einige Zeit auf die Seite dieser Einzelnen zu lenken, es müßten denn diese dem Siege dadurch Dauer

geben, daß sie das Verhältniß der Unterordnung der Liebe und Freiheit aufhöben und diese zur herrschenden machten. Denn der Kampf des Daseinwollens führt immer zur Zerstörung, aber die Liebe und Freiheit giebt immer den Sieg. Sie ist es auch, welche, wenn sie für sich wirken kann, ruhig und still von innen herauswirkt und keine Leidenschaft weckt; denn das Wecken der Leidenschaft ist eine falsche Beschuldigung, die man ihr aufgebürdet hat, und die nur eigentlich den Kampf um das Dasein treffen kann. So wie sie aber von innen herauswirkt, so ist sie auch eine beständige Fortentwickelung und Umgestaltung des innern Lebens der gesamten Menschheit, welches sich nun sein äußeres Leben baut und gestaltet. Da sie aber nur ausgehen kann von irgend einem Individuum, und von hier aus auf die zunächst im Bereich des ersten liegenden Individuen, und von diesem nach und nach weiter in und durch die Gesamtheit: so wird folgendes sich nothwendig daraus ergeben.

Es wird nämlich die Einwirkung der Liebe und Freiheit auf den innern und äußern Gesamtzustand der Menschheit sein ein Zeitliches, Successives, eben weil es nothwendig hervorgeht aus dem Individuum, und soll es auch sein; denn nur im Kampfe des Daseinwollens liegt das Wirkenwollen als ein Simultanes, gleichsam Räumliches, und es ist, als ob der bestehende Raum mit allen seinen Bestimmtheiten plötzlich verdrängt werden sollte in einem Moment und ein andrer an die Stelle gesetzt. Dagegen die Liebe und Freiheit unmerklich wirkt in der Zeit und mit der Zeit und eben deshalb Leben hervorbringt, weil es sich, wie jedes Leben, aus einem ersten Anfangspunkte und Keim von Moment zu Moment entwickelt, so daß eben kein Zugleich störend einwirken kann.

Darum heißt ein ſolches Wirken aber auch eben der Zeitgeiſt.

Ferner: da dieſe Einwirkung von irgend einem Individuum ausgeht und ſich über die Geſamtheit verbreitet: ſo wird auf dieſem Wege nothwendig das, was nur auf die Individuen als ſolche, nicht in ſo fern ſie die Geſamtheit bilden, Bezug hat, bei dieſen liegen bleiben und die Einwirkung deshalb auch nur treffen die Beantwortung folgender, für die geſamte Menſchheit wichtiger vier Fragen:

1) Wie weit darf ſich die Gebundenheit der Liebe und Freiheit durch die Nothwendigkeit des Daſeinwollens erſtrecken? — Politiſcher Zuſtand der Menſchheit. —

2) Wie und auf welche Art darf Liebe und Freiheit ohne Bezug auf das Daſeinwollen, bloß in Abſicht auf das Leben unmittelbar in der Idee der Form des Univerſums, ſich entwickeln und geſtalten? (Religion).

3) Wie und auf welche Weiſe kann die Liebe ſich ſelbſt erfaſſen in der Form des Univerſums? — Kunſt. — Und endlich

4) Wie wird ſie die Form des Univerſums, und den ganzen innern Zuſammenhang der Erſcheinungen darin zum Bewußtſein bringen? — Wiſſenſchaft. —

Dieſe vier Fragen ſind es, welche die geſamte Menſchheit und jedes Individuum, in ſo fern es ein integrirender Theil der Menſchheit iſt, wenigſtens ſein ſollte, als Probleme ſich vorlegt, deren Löſung ihnen aufgegeben iſt, und die Menſchheit, ſo wie jedes Individuum, hat ein Recht dazu, ſie ſich vorzulegen; und Einem oder vielen Einzelnen dieſes Recht nehmen und ſie ausſchließen wollen von der Theilnahme an jenen Fragen und ihrer Löſung, heißt ſie an den Kampf um das bloße Daſein verweiſen und ſie herabwürdigen zu den Thieren. Denn der Menſch iſt ja

eben nur Mensch; in so fern er zur gesamten Menschheit gehört, als Individuum wird er nothwendig nur ein Thier, das mit der Welt um das Dasein kämpft, blindlings wie das Thier, und endlich nur den Genuß als das Höchste erkennt. Darum wird aber auch der Zeitgeist rastlos wirken von dem Einzelnen heraus auf die ganze Menschheit, und von dieser wieder auf den Einzelnen, als ein immerwährendes stilles Hin- und Zurückfluthen des geistigen Lebens, welches zugleich eine ununterbrochene Schöpfung ist.

Wie sehr aber die Theilnahme jedes Einzelnen an der Beantwortung und Lösung dieser vier Fragen in der menschlichen Natur gegründet ist, beweist der Erfolg in Zeiten, wo Individuen ein ausschließendes Recht zu dieser Theilnahme behaupteten, die übrigen aber zu Gunsten jener Einzelnen ausdrücklich an den Kampf mit der Welt um das Dasein gewiesen, und ihnen dieser auch wohl geflißentlich erschwert wurde, damit sie nie aus dem Kreise heraustreten konnten, in welchem dieser Kampf sie gefesselt hielt. Aber freilich in der Klasse derer, die so auf den Kampf um das Dasein beschränkt sind, giebt es immer zweierlei, nämlich Sieger oder solche, bei denen der Sieg noch zweifelhaft oder vielleicht auch selbst das Erliegen überwiegend ist. Die Letztern werden freilich alle Theilnahme für jene vier Fragen vergessen und der Zweck wird erreicht werden, aber sie werden auch mehr und mehr zu den Thieren herab sinken und sich nur schwer zu wirklichen Menschen erheben können. Freilich werden sie vielleicht zu einer großen That durch Leidenschaft und Wahn sich fortreißen lassen, aber ohne bleibende Veredlung, und eben so leicht werden sie durch andern Wahn zur wildesten Empörung angeregt werden.

Aber den Siegern wird man das Gebiet jener vier Probleme nicht ganz verschließen können, man wird ihnen Kunst und Wissenschaft offen lassen müssen. Leider jedoch ist jenes Gebiet ein Ganzes und kann nur als ein solches erfaßt und, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf, gelebt werden. Dadurch daß man den größten Theil des Volkes davon ausschloß und an den Kampf um das Dasein wies, ihm aber Kunst und Wissenschaft offen ließ, zerriß man eben jenes Ganze und machte es den Menschen unmöglich das höchste Prinzip desselben zu erfassen und in sich zu beleben. Sie waren einmal gezwungen das Dasein und das Daseinwollen als das Höchste aufzustellen und diesem Kunst und Wissenschaft unterzuordnen. Dadurch aber wurde die Liebe entstellt und bis auf einen gewissen Punkt vernichtet, und Kunst und Wissenschaft herabgewürdigt zum Schmucke des Dasein und Daseinwollens oder zum bloßen Vergnügen, ja, wie man sich ausdrückt, zum höhern Vergnügen, dem man sich doch aber nicht als einem höhern hingab, sondern nur als einem niedern, indem man eben das Höhere unterordnete dem Daseinwollen.

So wurden Kunst und Wissenschaft Spielwerke des Luxus und bloße Mittel des Genusses, in sich nichts, als in so fern sie Genuß gewähren; und an die Stelle des Zeitgeistes, des ernsten und ehrfurchtgebietenden, trat das flüchtige Spiel der Mode, des Sohnes der Frivolität und des Luxus, erzeugt im Kampfe um das Dasein. Es bildete sich so ein Gleichsam-Zeitgeist für die Klasse aller Genießenden und Genußsuchenden, weil einmal die Menschheit nicht ohne einen solchen sein kann; weil sie durchaus etwas haben muß, woran alle Theil nehmen, so wie jeder Einzelne, und sollte es auch nur der Schnitt eines Kleides sein. Aber dieser Gleichsam-Zeitgeist, die Mode, ist nicht,

wie der wirkliche, die Sonne, die regelmäßig auf und untergeht; sondern nur ein flüchtiger Wolkenschatten, der schnell über die Erde läuft und verschwindet und wiederkehrt, ohne Segensspuren zurückzulassen.

Ich füge nichts weiter hinzu über das Allgemein-Verderbliche und Untergangdrohende eines solchen Zustandes, sondern erinnere nur an den nothwendigen Einfluß, den dieser Zustand auf jenes Individuum, als den Quell des Erscheinens der Liebe und Freiheit, auf die Art das Universum und sich selbst zu erfassen, und so auf jedes Kunstgebilde und Kunstwerk haben müsse, welches aus einer geistigen Kraft, einem Individuum, als Offenbarung jener Liebe und Freiheit hervorgeht.

§. 50.

Das Leben des Kunstwerkes, als eines Individuums, beginnt mit dem Kampfe um das Dasein gegen die übrigen Lebensgebiete, gegen die andern Gattungen im eignen Kunstgebiete, und gegen die Individuen der eignen Gattung, und es soll in diesem Kampfe siegen durch das Sich-selbst-Erfassen der Liebe in der Wahrheit, oder durch die Illusion.

Das Bild ist endlich durch einen Willensact des Individuums, durch dessen geistige Kraft es sich im Erfassen der Form des Universums gestaltete, mit allen den Bestimmungen, welche nothwendig bedingt waren durch das Verhältniß zu dem schaffenden Individuum, geworden als Kunstwerk, d. h. es hat sich dasselbe irgend ein Werden als bloßes Dasein unterworfen. Jetzt ist es ein Aeußeres geworden, da es vorher nur ein Inneres war; es beginnt

nun auch sein Leben für Alle unmittelbar eben als ein Aeußeres, da sein Leben bis dahin, als ein inneres, nur war ein Leben für ein Individuum. Was aber ein Leben werden soll für irgend ein Individuum, kann es nur dadurch werden, daß es ein Leben in demselben wird. Da aber das Kunstwerk hervorgegangen ist aus der Freiheit eines Individuums, und so ein Ursprüngliches nicht in dem bisherigen Leben der übrigen begründetes ist, so wird es nothwendig in Absicht vieler Thätigkeiten seines Lebens, wo nicht aller, in dem Leben der andern Individuen, wie sie bisher durch alles aus Einzelnen und aus der Gesamtheit Wirkende bestimmt ist, Gegensätze finden, die es nothwendig aufheben muß, oder von denen es selbst vernichtet oder modificirt werden muß, und es wird also sogleich, wie es als ein Aeußeres ins Leben tritt, einen Kampf um das Dasein beginnen müssen, der, so lange es nur ein Inneres war, wegfiel, weil es noch im Schoße der eignen schaffenden Kraft ruhte. Das reine und selige Verhältniß zwischen dem Bilde und der schaffenden Kraft, dieses Paradies der Unschuld des Bildes, ist verloren; es hat sich hinausgedrängt, und der Cherub-Kritik lagert sich nun mit seinem Schwerte vor den Eingang und verweigert ihm die Rückkehr. Es muß sich jetzt das Paradies wieder erobern in den Gemüthern Aller durch schweren Streit.

Da aber dieser Streit, wie wir gesehen haben, überwältigen soll alles das, was als ein dem originellen und ursprünglichen Leben des Kunstwerkes Entgegengesetztes in dem Leben der übrigen Individuen vorhanden ist; da dieses ferner das Resultat ist der Einwirkung alles dessen, was aus Einzelnen oder aus der Gesamtheit wieder bestimmend die Einzelnen trifft: so wird sich auf die Frage,

worin dieſes Widerſtrebende zu ſuchen ſei, beſtimmte Antwort erwarten laſſen.

Dieſes Feindliche wird aber zunächſt auf derjenigen Seite des Menſchenlebens ſich ſuchen laſſen, die überhaupt der äſthetiſchen Seite gleichſam abgekehrt iſt und den natürlichen Gegenſatz derſelben bildet, d. h. in dem Gebiete des Kampfes um das Daſein. Da dieſes Gebiet ſich durch die Nothwendigkeit ſo feſt begründet hat und nur zu ſehr befruchtet wird durch das Daſeinwollen, da es mit allen ſeinen Thätigkeiten immer feſt haftet und feſt bleiben will in dem Daſeinwollen und deshalb immer den Schild der Nothwendigkeit vorhält, d. h. das Bedürfniß; das Kunſtwerk aber als reines Erzeugniß der Liebe und Freiheit, ſeiner innern Natur nach, darnach ſtrebt, das Leben frei zu machen von dem bloßen Daſeinwollen: ſo muß hier nothwendig eine Feindſeligkeit und ein Kampf eintreten, der ſich zeigt entweder dadurch, daß das Daſeinwollen ſiegt und des Kunſtwerkes Leben ſich unterwirft als einen Luxusartikel und Genußmittel, wenn das Kunſtwerk ihm die Möglichkeit zu einem ſolchen Siege darbietet, oder auch, wenn das Letztere nicht der Fall iſt, durch Nichtachtung des Kunſtwerkes, in dem man ihm allen wahren Nutzen abſpricht nnd ſomit alle Realität. Dies iſt die Nichtachtung, welche alle ſchöne Künſte zu Handwerken machen will und eben deshalb alle wahre Kunſt und Kunſtwerke, welche reine Erzeugniſſe der Liebe und Freiheit ſind, als überflüſſig verſchmäht und verachtet. Fragen wir nun nach dem Vermittelnden und Ausſöhnenden zwiſchen dieſem Feindlichen und dem Kunſtwerke: ſo iſt es eben daſſelbe, was zwiſchen ihm und der Kunſt überhaupt eintreten müßte. Und zwar könnte dies ſein:

1) das Angenehme; aber dies ist das Gefährlichste, denn es führt eben zu einem Siege des Daseinwollens und zum Luxus.

2) Der etwanige Nutzen in mancherlei, besonders moralischer Hinsicht, auf welchen man gewöhnlich so viel gab. Aber dieser führt eben wieder zu einer schiefen Ansicht und zur Entstellung des Kunstlebens selbst. Ferner

3) der Zeitgeist. Wohl! dieser müßte aber bereits bestimmt und gestaltet sein zu einem überwiegendem Kunstleben. Es müßte bereits jene Umwandlung darin vorgegangen sein, vermöge welcher nicht mehr das Dasein, sondern die Liebe, die Beziehung der Freiheit auf die Form des Universums, das Höchste wäre.

4) Die Mode, fällt mit Nr. 1. zusammen und ist ein Geschwister des Luxus und eine Tochter des Daseinwollens, kann also hier nicht gestattet werden. Ferner aber

5) die Volksthümlichkeit. In ihr liegt und muß, wie wir oben gesehen haben, eine bedeutende Vermittelungsmöglichkeit liegen, sobald nämlich ein wirkliches Volksleben vorhanden ist; und das Erwachen desselben wird nothwendig zusammentreffen mit jener unter der Nr. 3. (Zeitgeist) angedeuteten Umwandlung. Ein solcher Zeitgeist nebst einer damit zusammenhängenden Volksthümlichkeit würde allerdings den Sieg eines Kunstwerks beträchtlich erleichtern und ihm seine wahre Wirksamkeit geben, die jetzt immer durch großen Verlust geschmälert und oft entstellt wird, obgleich das Kunstwerk immer den Sieg davon trägt, wenn es nur

6) ursprüngliche Kraft genug hat. Diese muß freilich vorausgesetzt werden; sonst würde es auch kein Verlust sein, wenn das Kunstwerk sogleich bei seinem Entstehen unterginge.

Ob ferner auch im Gebiete des Schönen und der Kunst selbst Feindliches gegen ein entstandenes Kunstwerk zu suchen sei? ist eine Frage, die, wo alles möglichst erschöpft werden soll, was das ganze Leben des Kunstwerkes betrifft, nicht übergangen werden darf. Grillenhaftigkeit und Vorurtheil ohne einen Grund, als vielleicht bloße Verstimmung, dürfen hier wohl nicht für sich in Anschlag gebracht werden, weil es gewissermaßen nur krankhafte Zustände von Individuen sind, also gleichsam ein Allereinzelstes und Besonderstes an einem Individuum, von dem zwar unter gewissen Bedingungen selbst ein allgemeiner Zustand wird ausgehen können, welcher krankhafte Erscheinungen darbietet, aber an sich nicht umfassend und nur auf kurze Zeit, da eben dieser Zustand nur ein allgemeiner werden kann im Umfange des Zeitgeistes, dieser aber als ein rastloses Fortentwickeln gerade in solchem krankhaften Zustande sich nie begnügt mit einem Entwickelungselement, sondern bald wieder ein andres dem vorigen entgegenstehendes aufnimmt und so den krankhaften Zustand nach und nach ausscheidet. Es wird also geradezu, wenn von einem Feindlichen innerhalb des Kunstgebietes die Rede ist, dieses eben nur Leben erhalten können durch den Zeitgeist und vielleicht mehr noch durch die Mode. Von letzter, als einer so flüchtigen Erscheinung, dürfte am wenigsten zu fürchten sein, desto mehr aber von ihrem Einflusse auf den Zeitgeist; denn obgleich der Zeitgeist nach und nach alles ausscheidet, was aus der Krankhaftigkeit einzelner Individuen sich in ihm festgesetzt hat, z. B. Vorurtheile und grillenhafte Liebhaberei: so können doch in dem, was das Vorurtheil für sich erweckte, Eigenthümlichkeiten sein, die das Vorurtheil selbst in den Augen des Vorurtheilsfreien rechtfertigen, so daß also die Gränzlinie zwischen

dem bloß Krankhaften und dem Gesunden oft schwer zu finden ist, und also das Krankhafte durch das Gesunde länger, als gut ist, gehalten wird.

Dazu kömmt überdies, daß der Zeitgeist, eben weil er Entwickelung in der Zeit, also ein Successives, ist, sich auch in seiner Eigenthümlichkeit charakterisirt durch einen Mangel im Umfassen des Simultanen, indem er wohl ihrem Wesen nach ganz verschiedene Entwickelungsreihen neben einander fortführen kann, wo eben der Mangel einer wechselseitigen Berührung, also eine gänzliche zur Einseitigkeit führende Trennung mehr zu fürchten ist, als Störungen; aber so bald er verschiedene Entwickelungsreihen fortführen soll, bei denen das Gemeinsame, wenn sie neben einander fortlaufen sollen, immer zugleich mit festgehalten werden müßte, gewöhnlich die meisten bis auf eine fallen läßt, und diese ausschließlich mit einer ebenfalls nachtheiligen Einseitigkeit verfolgt. Es spricht sich also in diesem Wesen des Zeitgeistes überhaupt aus das Unvermögen der Menschheit, die Fülle des gesamten Lebens mit Bewußtsein auf einmal zu umfassen, ein nothwendiger Mangel, der nur in Gott und der Ewigkeit aufgehoben werden kann, nicht aber in der Zeit.

Es wird also durch den Zeitgeist und die Mode, oder durch Vorurtheile und Krankhaftigkeit, dem Kunstwerke allerdings ein Feindliches entgegen treten können, das sich bezieht auf Gegensätze innerhalb des Gebietes der Kunst, und zwar der Kunst überhaupt, so daß der Zeitgeist, die Mode und das Vorurtheil irgend eine Kunst vorzüglich hervorheben mit Vernachlässigung der übrigen, eine Vernachlässigung, die oft bis zur Nichtachtung gehen, und in einen gänzlichen Mangel an Erregbarkeit für manche Kunst ausarten kann. Noch mehr aber zeigt sich dies wieder

innerhalb einer bestimmten Kunst, in dem Gegensatze ihrer verschiedenen Gattungserscheinungen unter einander, so daß z. B. die dramatischen Gattungen vorgezogen werden können mit Verschmähung der meisten übrigen, und innerhalb einer Gattung wieder gewisse besondre Erscheinungen, z. B. das Weinerliche und Rührende gegen das Ernste und Würdige, welches dann dem verzärtelten Gefühl kalt und trocken erscheint. So wird also dem Kunstwerke Feindliches gleichsam aus allen Winkeln der Kunst entgegentreten, und zuletzt wird sich dasselbe noch gegen die Individuen der eignen Gattung und Art, ja vielleicht Unterart behaupten müssen, indem andre, früher erschienene, Anspruch auf den Vorrang machen, und da sie früher da waren, auch nicht selten das Vorurtheil für sich haben.

Durch dies alles muß das Kunstwerk sich hindurcharbeiten, und seine Existenz und Unsterblichkeit und sein Leben und Wirken, als reiner, ächter Sohn der Liebe und Freiheit, sichern. Aber es ist nicht die Frage, ob es in diesem Kampfe den Sieg davon tragen werde, wenn es nur wirklich, wie eben gesagt wurde, ein reiner, ächter Sohn der Liebe und Freiheit ist. Der Sieg kann ihm erschwert und erleichtert werden; erschwert, wenn jenem Vielfach-Feindlichen volle Freiheit gegeben wird, mit voller Kraft auf dasselbe zu wirken; erleichtert, wenn dieses Feindliche eingeschränkt wird, und dies könnte und sollte vorzüglich durch die Kritik geschehen. Aber die Kritik wird jener Anforderung nur genügen können, wenn sie selbst sich rein erhält von Vorurtheil und Mode, wenn sie als eine philosophische Disciplin sich auch streng in den Schranken der Philosophie und des Berufes derselben erhält, nämlich alles, was da ist, zum klaren Bewußtseyn zu bringen. Dadurch kann sie freilich das Mittel werden, jene Hindernisse,

jenes Feindliche zu beseitigen zum großen Gewinn für die Kunst, der alles daran liegen muß, daß kein unächtes Kind dem widerstrebenden Geiste des Menschen aufgedrängt werde, und daß es vielmehr gar nicht ins Leben trete. Besonders aber hüte sie sich durch Klügeleien ohne Zusammenhang mit der innersten, tiefsten Wahrheit — wobei nicht selten Witz die Gründlichkeit ersetzen soll — einem ächten Kunstwerke den eigentlichen Sieg zu verkümmern, nämlich die Illusion. Die Illusion, wenn sie eintritt mit unüberwindlicher Gewalt, ist der Moment des Triumphes für ein Kunstwerk. Sie wirkt immer entscheidend, denn sie ist der Augenblick, wo die Liebe sich selbst in ihrer Wahrheit erfaßt und wird durch nichts verhindert werden können. Aber es kann der Moment dieses Triumphes vieles verlieren an Frische und Wirksamkeit für die Folge; und diesen Verlust, diese Verkümmerung zu beseitigen, sei die wichtigste Vorsicht der Kritik, welche Vorsicht sie bewähren wird, wenn sie nicht zuviel über einzelnes klügelt, und besonders, wenn sie dem Eindrucke des Kunstwerkes nicht vorgreift, sondern ihm lieber nachhilft, um sich damit wirklich entstandne Eindrücke und Gefühle zum Bewußtsein zu verklären. Nichts ist dabei gefährlicher, als wenn ein Maßstab angelegt wird, der auf empirischem Wege durch Zergliederung sogenannter (classischer) Muster entstanden ist, da ein solches Muster stets ein Gewordenes ist, und die Bestimmtheiten des Werdens nur zu leicht übergehen auf den Maßstab, wodurch das, was bloß der Erscheinungsart im Werden angehört, sich in ein Sein verwandelt, und hemmend auf das Leben der Kunst wirkt.

B. Besondrer Theil.

§. 51.

Die schönen Künste, als besondre Arten die Form des Universums darzustellen für das Erfassen, ordnen sich nach ihrer Stellung im Gesamtgebiete der Kunst und sollen nun einzeln betrachtet und in jeder das Mannigfaltige ihrer Erscheinungen wieder bestimmt werden, eben in Beziehung auf ihre Stelle in jenem Umfange des Kunstgebiets.

So wie der allgemeine Theil die Entwickelung des innern Wesens der Kunst, wie sie in sich selbst sich zu einem Mannigfaltigen gestaltet hat, und sodann den Entwickelungsgang des Kunstwerkes überhaupt betrachtete: so wird nun der besondre Theil enthalten die Betrachtung jeder schönen Kunst insbesondre, aber nur wie sich ihr inneres Leben wieder gestaltet zu einem Mannigfaltigen in Beziehung auf und überhaupt durch die Stelle und das Verhältniß derselben zu dem gesamten Gebiete der Kunst, wie wir es im 44. §. dargestellt haben, und zu den übrigen Künsten. Wir werden also jede Kunst nur überhaupt charakterisiren, um so ihren innern Zusammenhang mit dem aufgestellten Prinzip nachzuweisen, und das Mannigfaltige in ihrem Leben nach eben diesen Gründen zu bestimmen suchen, nicht aber um den Entwickelungsgang des Kunstwerks in jeder einzelnen Kunst zu verfolgen, welches letztere sonst die eigentliche Theorie jeder Kunst geben würde, die wir aber Männern vom Fach überlassen müssen.

Zufolge der Art und Weise, wie wir oben (§. 44.) das Mannigfaltige in dem innern Leben der Kunst, wie

es ſich zu einer Mehrheit von Künſten geſtaltet hat, beſtimmt haben, werden wir jetzt auch dieſes Gebiet der Künſte in zwei Hauptgruppen theilen, nämlich nach der Seite des Teleologiſchen oder Zeitlichen, und nach der Seite des Plaſtiſchen oder Räumlichen. In der erſten Gruppe werden wir dem natürlichen Gange nachgehen von dem eigentlichen Stamme der Künſte in dieſem Gebiete aus, nämlich von der Poeſie; dann wird die Beredſamkeit, und auf dieſe werden die beiden Künſte des hörbaren Bewegens, die Kunſt des Wortklanges und die Muſik folgen. In der zweiten Gruppe treten wieder zuerſt auf die Bildnerei und Malerkunſt, an dieſe ſchließen ſich wieder an die Bau- und Gartenkunſt, und es folgen zuletzt die Künſte des ſichtbaren Bewegens, die Mimik und Tanzkunſt.

Erſte Gruppe.

Die Künſte des zeitlichen Gebiets.

---

1. Poeſie.

§. 52.

Die Poeſie, als die Kunſt, welche die Form des Univerſums für das Erfaſſen darſtellt als Gedachtes, denkt Bilder.

Die Poeſie ſtellt die Form des Univerſums dar für das Erfaſſen als Gedachtes; ſie denkt alſo die Form des Univerſums, aber weder dafür, daß die Welt ſei in dem Individuum, noch dafür, daß das Individuum ſei in der Welt, ſondern bloß für das Erfaſſen alſo dafür, daß

die Form des Universums von den Individuen erfaßt werde bloß für das Erfassen. Es wird also in diesem Denken zweierlei statt finden. Einmal, gedacht kann nicht werden ohne den innern Zusammenhang der Causalität; jede Geistesthätigkeit, die ein wirkliches Denken werden soll, und nicht ein Anschauen, wird auch ein Verknüpfen sein des Successiven durch die Beziehung des Daseins auf das Sein, und deshalb fortschreiten müssen von Ursache zu Wirkung und von Mittel zu Zweck, ein Zurückführen auf die erste Ursache und ein Fortschreiten zu dem letzten Zweck. Es wird also das Teleologische der Grundcharakter desselben sein. Da aber die Poesie die Form des Universums denkt rein für das Erfassen, die Form aber für das Erfassen nur erfaßt werden kann in Bildern als Anschauung: so denkt die Poesie zweitens Bilder. Ihr Gedachtes, die Form des Universums, wird also immer sein müssen ein Ganzes von Bildern in Bildern und von Bildern über Bildern, wie die Natur selbst. Das Denken, die Verstandesthätigkeit wird also dasjenige (das Medium, das Lebensgebiet), worin sich die Phantasie bewegt und schafft, dahingegen in der Bildnerei und Malerkunst die Anschauung und Phantasie es ist, worin die Verstandesthätigkeit, das Denken sich bewegt. Die Poesie soll das Sinnliche in das Geistige verwandeln, die Bildnerei und Malerkunst dagegen das Geistige in das Sinnliche. Die Poesie soll die Anschauung zu einem Gedachten, die Bildnerei und Malerei das Gedachte zu einer Anschauung machen.

Wenn Herder in seinen kritischen Wäldern gegen Lessing im Laokoon das Wesen der Kunst durch die drei Begriffe Raum, Zeit und Kraft zu bestimmen sucht, und dem Wesen der Poesie den Begriff der Kraft zum Grunde, und ihren ganzen Werth in das Energische legt:

so dürfte sich wohl dagegen einwenden lassen, daß der Begriff Kraft zu unbestimmt ist, daß jedes Kunstwerk energisch wirkt und wirken soll, daß also in dem Energischen immer der Begriff des Successiven, den Lessing herausshob, wieder als besonders charakterisirend festgehalten werden müßte, und daß überhaupt Herder hier nicht tief genug in das Innere der Sache gedrungen war, wenn er das Handeln einem todten Successiven entgegensetzte, und letzterm das Energische absprach, ohne zu bedenken, daß kein successives Erscheinen ohne Kraft möglich sei, daß es also immer eine solche voraussetze und sie sogar darin angeschaut werde, wie denn schon das Streben des Gefühls, alles Leblose zu beleben und als handelnd aufzufassen, auf ein solches im innern Zusammenhange der Welt liegendes Energisches hindeutet. Ueberhaupt aber zeugt schon der Mangel an innerer Beziehung und richtiger Entgegensetzung in der Herderschen Dreiheit Raum, Zeit und Kraft, welche letztere sich nicht als ein Drittes den beiden ersten entgegensetzen und neben ihnen aufstellen läßt, daß sie nicht philosophisch aus einem Prinzip abgeleitet, sondern experimentarisch von unten herauf gehascht sind, auch möchte sich wohl schwerlich das Gesamtgebiet der Künste darnach genügend bestimmen lassen.

Das Energische, wie Herder es auf die Poesie einschränkt, als wesentliche Bedingung der Nothwendigkeit, daß in der Poesie ein Handeln dargestellt werde, ist so wie er es aufgefaßt hat, mehr Folge dieser Nothwendigkeit, so wie diese wieder Folge ist von der Nothwendigkeit in der Poesie die Form des Universums als Gedachtes aufzufassen, oder von dem Verhältniß der Phantasie zur Verstandesthätigkeit. Wenn Herder übrigens sagt, die Poesie sei die Musik der Seele: so hat er vollkommen

recht, so wie auch in der Art, wie er das Verhältniß der Beziehung oder Darstellung zu dem Innern der Kunst bei der Poesie und Musik sondert. Daß aber in der Poesie das äußere Zeichen ganz als zufällig erscheint, ohne daß es eigentlich selbst in sich das Kunstwerk bildet, das liegt eben in dem Wesen der Poesie. Denn da sie ein Denken der Bilder ist, so kann ihre Darstellung auch nichts andres sein als ein Sprechen der Bilder, aber nur einzig und allein in der Absicht, daß dadurch gleiches Denken der Bilder erweckt werde in dem Gemüthe Andrer. Das poetische Kunstwerk ist in der Seele des Dichters, und wird nur wieder dargestellt in der Seele Andrer; es pflanzt sich also auch immer nur fort als ein Inneres, als ein geistiges Leben, wird so das Eigenthum eines jeden und bildet im Innern der Menschheit eine Welt, ein Heiligthum des Schönen. Dies ist der Kern und Stamm aller Poesie.

Weil sie aber ein Denken der Bilder ist, so wird auch ihre Mittheilung ein Sprechen der Bilder sein, und weil der Zweck dieses Sprechens, als Darstellungsmittels, nur darauf gerichtet ist, das poetische Kunstwerk, das Kunstwerk des Denkens in der Seele aller hervorzurufen: so werden auch dabei alle Mittel angewendet werden müssen, wodurch dieser Zweck um so sichrer zu erreichen ist, die Seele zu wecken und empfänglich zu machen und sie anzuregen, das Kunstwerk in sich zu erbauen.

§. 53.

Aus dem innern Verhältniß der Poesie zu dem gesamten Leben der Kunst, und aus den Beziehungen ihres innern Lebens zu den übrigen Künsten, gestaltet sich die Poesie innerhalb ihres eignen Umfanges

zu einem Mannigfaltigen von Gattungen, durch deren Ableitung und genauere Bestimmung sich die Theorie der Dichtungsarten ergiebt.

Da die Poesie darstellt die Form des Universums als ein Gedachtes, ihr Wesen also rein ein inneres ist: so werden auch die Bedingungen, wodurch sie in sich wieder als ein Mannigfaltiges erscheint, rein innere, theils in ihr selbst, theils in dem innern Leben der Kunst überhaupt und den Beziehungen der verschiedenen Künste liegen müssen, nicht in einem außer der Kunst Befindlichem, wie dies z. B. in der Beredsamkeit der Fall ist. Es wird sich daher gerade die Theorie der Dichtungsarten müssen streng systematisch entwickeln lassen, als ein Mannigfaltiges von Dichtungsarten, und zwar nicht als ein zufälliges, sondern wie es aus dem Begriffe und Wesen der Poesie und Kunst sich nothwendig ergeben muß.

Die Grundthätigkeit in der Poesie ist, einmal, wie in jeder Kunst, Erfassen der Form des Universums mit bestimmter Richtung auf die Kunst; dann ihrem eignen Charakter gemäß, Erfassen dieser Form als Denken, ein Denken von Bildern, wodurch aber bedingt ist, daß das ganze Werden seinem innern Zusammenhange nach mit erfaßt wird. Dadurch aber ergiebt sich eine Mehrzahl von Bestimmungsarten, welche theils das innere Leben der Poesie selbst treffen, also ein Mannigfaltiges dem Inhalt nach geben, theils aber sich auf die innere Anlage zur Form und deren Bestimmungen beziehen. Die erste Art der Bestimmungen dem Inhalt nach ergiebt sich erstens von Seiten der Offenbarung der Form des Universums, und zwar in Beziehung auf das Gesamtwerden und auf den Moment; zweitens, wird sie bestimmt von Seiten

deſſen, was durch das Bewegen des Zeitlichen und des Räumlichen im Weſen der Poeſie bedingt iſt. Der innern Form nach wird die Poeſie noch beſtimmt von Seiten ihres Standpunktes und Verhältniſſes gegen die übrigen Künſte.

In dem ganzen Weſen der Poeſie, als dem Stamme der teleologiſch-ſittlichen Seite des Kunſtgebiets, muß dieſes Teleologiſche als der Grundcharakter liegen, da aber ſchon §. 47 (S. 26.) eine Wechſelwirkung zwiſchen beiden Gebieten der Kunſt, dem räumlichen und zeitlichen, als nothwendig nachgewieſen wurde, ſo wird auch in der Poeſie der Gegenſatz des Plaſtiſchen und Teleologiſch-Sittlichen als ein wichtiges Element zu Gattungsbeſtimmungen in Beziehung auf den Inhalt gelten müſſen und wird ſich alſo auch im Umfange der Poeſie wieder als Gegenſatz des Plaſtiſchen und Ethiſchen bewähren. Dieſer Gegenſatz war in der Poeſie der Griechen ebenfalls vorhanden, allein er trat nicht beſtimmt in ſeiner Scheidung hervor in der Zeit ihrer Blüte, als das Plaſtiſche in dem geſamten Kunſtgebiete vorherrſchend war und ſich das Ethiſche gleichſam unterordnete. Später erſt, als jene Blütenzeit ſchon dahin war und das Sittliche dagegen ſich entſchiedner ausgebildet hatte, erfolgte eine beſtimmte Trennung, die ſich durch ein beſonderes Plaſtiſches in der Poeſie auszeichnete, nämlich durch die Idylle. Theokrit lebte bekanntlich unter den Ptolemäern. Der Charakter dieſer Dichtungsart iſt, wie wir zu ſeiner Zeit noch weiter darzuthun hoffen, wirklich plaſtiſch; wenigſtens muß ſie bei uns, wo bei dem Vorherrſchen des ſittlichen Prinzips in der Dichtkunſt jener Gegenſatz ſich noch klarer geſchieden und das Gebiet der Idylle ſich dem Umfange nach noch beſtimmter ausgebildet hat, die Stelle der reinplaſtiſchen Poeſie, ſo weit eine ſolche möglich iſt, einnehmen, und ſo haben wir alſo zuerſt den

Gegensatz der plastischen Dichtungsarten gegen die ethischen.

Durch das Bewegen des Zeitlichen und des Räumlichen zum Ewigen (s. §. 44. S. 7.), denn beides kann hier einander gleichgesetzt werden, da es hier nur auf den Grundtrieb dieses Bewegens oder auf das innerste und unmittelbare geistige Bewegen, das Gefühl, ankommt, entsteht eine zweite Bestimmung des innern Lebens der Poesie. Da nämlich Phantasie und Verstandesthätigkeit in beiden Gebieten der Kunst, dem zeitlichen und räumlichen, die Grundlage bilden in jedem, aber nur in einem andern Verhältniß zu einander stehen, da ferner das Gefühl, welches als das eigentliche, innerste, geistige Bewegen zwar in der Poesie und Plastik ebenfalls wirksam, aber still im Innern gebunden bleibt, in den Künsten des Bewegens frei wird, und eben deshalb, das Wichtigste in ihrem Wesen ist: so wird dadurch eben, nämlich durch das Gebundensein von der Verstandesthätigkeit und durch das Freiwerden, ein Gegensatz zwischen dem Verstande und dem Gefühl gegeben sein, welcher ebenfalls das Innere der Poesie treffen und sich daselbst geltend machen wird. Denn da das Binden von Seiten des Verstandes eben liegt in dem Verstehen des Werdens, d. h. in einem Entgegensetzen und Trennen des Seins und Daseins, das Gefühl aber als inneres Bewegen, gleichsam die unmittelbare Thätigkeit des Seins ist, so ergiebt sich ein Gegensatz im Innern der Poesie, durch die Poesie des Seins, Lyrik, und die Poesie des Verstehens, Didaktik.

Ein dritter Gegensatz, dem Inhalte nach, der sich aber, weniger selbstständig, durch alle Gattungen erstreckt, und sich einer schon bestimmten wieder unterordnet, entsteht durch die Beziehung auf Wahrheit oder Unwahrheit im

Erfassen der Form des Universums. Es kann nämlich die Unwahrheit erfaßt werden als eine solche, die sich selbst aufhebt und zerstört und zwar für sich, oder auch so, daß die Beziehung der Unwahrheit auf die Wahrheit, oder der Gegensatz der erstern gegen die letztere bestimmt herausgehoben wird. Das Erste (für sich) giebt das Komische, das Letzte die Satyre. Da aber das Erfassen dieses Verhältnisses in der Verstandesthätigkeit der Poesie liegt, und sich selbst gründet auf die gesamte Bedeutung des Werdens, wie die Didaktik, so wird auch die Satyre, wenn sie besonders hervortreten will, am natürlichsten im Umfange der didaktischen Poesie erscheinen.

Von Seiten des gesamten Gebiets der Künste und dem Standpunkte der Poesie gegen dieselben, wird ihr Inneres auch noch bestimmt in Beziehung auf die innere Anlage zur Form, d. h. sie wird bestimmt als Kunst. Betrachten wir nun das innere Verhältniß der Künste zu einander, wie wir es oben gleich bei der Aussonderung der Poesie bestimmt haben und das Verhältniß der übrigen Künste zur Poesie, so werden wir in diesem Ganzen, welches wir als ein von einem innern Prinzip durchweg beseeltes organisches Ganzes anerkannt haben, zugeben müssen, daß alle Künste eben vermöge dieses Prinzips und innern Lebenszusammenhanges in Wechselwirkung stehen, daß jede einzelne von allen übrigen afficirt werde, und daß die übrigen alle der einzelnen also die innere Form geben werde in der Verschiedenartigkeit des Erscheinens.

Fassen wir sogleich den Gegensatz der Poesie gegen die zeichnende Kunst, so finden wir, daß diese der Poesie nichts geben kann zur innern Bestimmung der Form des Erscheinens, das sich als ein Für-sich-Bestehendes aussondern ließe. Was es der Poesie zu geben im Stande

iſt, beſteht nur in dem Vorwalten des Plaſtiſchen und der Phantaſie; dieſes wird aber von allen ſonſt beſtimmten Gattungen der Poeſie aufgenommen und nach dem Grade der Macht, welche das Werden oder das Ethiſche darin übt, modificirt und beſtimmt werden können; oder es wird mit dem ſchon aus einem andern dem Inhalt nach ſich ergebenden Gegenſatze bedingten Plaſtiſchen (Idylle) zuſammenfallen und ſo auf dieſer Seite die Gränze und den Schlußſtein des Syſtems bilden.

Unter den übrigen Stellen, die ſich in dem innern Organismus des Kunſtlebens ergaben, hebt ſich die Stelle der Ahnung von ſelbſt auf, weil ſie ſich als Kunſt überhaupt aufhebt. Sie kann keiner Kunſt Form geben, wohl aber inneres höheres Leben allen.

Auf der Stelle der Poeſie, wenn wir die Frage aufwerfen, ob die Poeſie im Stande ſei, auf ihrem Standpunkte in ein Verhältniß gegen ſich ſelbſt zu treten und ſich irgend eine beſtimmte Gattungsform zu geben, werden wir dieſe Frage auch mit Nein beantworten müſſen. Was ſie aus ſich ſelbſt für ſich geben kann, iſt das beſondere Verhältniß der Phantaſie in der Verſtandesthätigkeit; dies wird ſich aber wieder durch alle Gattungen der Dichtkunſt erſtrecken und ſo gleichſam in ſich ſelbſt zuſammenfallen, oder nur hervorſtechender werden in dem Gegenſatze, der entſteht zwiſchen dem Bewegen des Zeitlichen zum Ewigen und der Verſtandesthätigkeit, vornämlich in der Didaktik, aber eine ſelbſtſtändige Gattungsform, die ſich vielſeitig in andern größern Abtheilungen wiederholte, wird ſie nicht geben.

So finden wir alſo im Mittelpunkt und auf den beiden Enden des Syſtems die Gränzpunkte und den Schluß alles Foringebens von Seiten der übrigen Künſte an Eine;

ein hinlänglicher Beweis, wie richtig dieser innere Organismus erfaßt und entwickelt ist, da er sich von selbst so fest schließt und abrundet. Für jenes Formgeben zu den Gattungen der Poesie bleiben uns also nur noch die Uebergänge oder das Bewegen des Zeitlichen zum Ewigen (Musik und Kunst des Wortklanges), und das Bewegen des Räumlichen zum Ewigen (Mimik und Tanzkunst).

Das Bewegen des Zeitlichen zum Ewigen kann natürlich die Poesie nur afficiren zur Erzeugung einer bestimmten Gattungsform durch das, wodurch es seinem innersten Wesen nach mit der Poesie verwandt ist, d. h. durch das Zeitliche, und zwar so, daß das Wesen der Poesie dadurch unverändert bleibt. Da aber das Zeitliche schon in der Poesie selbst liegt, das Besondere der Gattungsform aber eben als eine neue Bestimmtheit des Zeitlichen hinzutreten soll: so kann dies also nichts andres sein als eben das Bewegen des Zeitlichen zum Ewigen. Die Musik drückt, wie wir wissen, den Kampf der Idee der Form des Universums mit dem Dasein (Stoff) aus. Dieses, ihr inneres Leben und Bewegen, trägt sie über auf das Zeitliche in der Poesie, und so ergiebt sich eine Entwickelung des Zeitlichen oder des Werdens im Kampfe der Freiheit gegen die Nothwendigkeit des Daseinwollens, welche ruhig fortströmt bis zum Siege, und dies ist der Grundcharakter und das Wesen der epischen Poesie und der Epopöe. Darum galten alle epische Dichter als Sänger und ihr Gesang war ein ununterbrochener Strom, in welchem sich die Handlung fortbewegt bis zum Siege der Freiheit.

Der Mangel an Selbstständigkeit der Kunst des Wortklanges, der sie als eigenthümliche Kunst selbst versteckte, macht es ihr daher auch unmöglich durch ihren Einfluß eine besondre Gattungsform der Poesie zu erzeugen,

welche der epischen Gattung an die Seite gesetzt werden könnte; was ihr Einfluß leistet, fällt innerhalb andrer Gattungen, und giebt z. B. die Klinggedichte. Die Stellung der Kunst des Wortklanges aber, und ihr Verhältniß gegen Musik und Tanzkunst, begründet es nun als natürlich, daß die Klinggedichte in das Gebiet der Lyrik fallen.

Auf der andern Seite, der Bewegung des Zeitlichen gegenüber, fällt das Bewegen des Räumlichen zum Ewigen. Dieses Letztere ist aber bereits in Beziehung getreten mit dem Zeitlichen, mit welchem es den Grundtrieb, das Gefühl, gemein hat, und wodurch eben dem Bewegen des Räumlichen eine doppelte Beziehung wurde auf das bloße Bewegen des Zeitlichen und auf das Zeitliche überhaupt, welche sich nun in der Tanzkunst und Mimik zugleich mit aussprechen. Daher auch die Erregung des räumlichen Bewegens ausgeht von der Musik in der Tanzkunst und von dem Wort in der Mimik. Aber von diesen Künsten wird nun das Innere der Poesie wieder afficirt. Die Tanzkunst spricht aus das Freiwerden vom Räumlichen, so wie die Musik das Freiwerden vom Zeitlichen, in der Tanzkunst liegt das Emporwollen über das Räumliche, der Schwung und Flug, wie in der Musik das Fortströmen und Fließen der Zeit von Moment zu Moment. Die Tanzkunst nimmt das Zeitliche nur in sich auf als den Gegensatz des Räumlichen, und darum, weil es ein demselben Entgegengesetztes ist, durch sie kommt die Freiheit des Gefühls in die Poesie, und giebt die lyrische Form. Dem epischen Gange liegt das Ziel in der Weite, dem lyrischen Schwunge in der Höhe; eben wie im Tanze das Streben zum Freiwerden vom Raume, und das Ueberwältigen oder vielmehr Ueberflügeln der Zeit liegt.

In der Mimik ist das Bewegen des Räumlichen erregt durch das Wort der Poesie, aber wieder gebunden durch das Räumliche in der zeichnenden Kunst; räumliche Gestalt und zeitliches Bewegen verschmelzen zu einem Erregbaren durch das Wort als Zeichen des Gedachten; durch sie wird das innere Leben sichtbar, und sie ist daher die höchste Ausbildung des Ausdrucks im Räumlichen. Das innere Leben verwandelt sich völlig zugleich in ein äußeres und wird im Räumlichen völlig zum Objekt. Wird nun die Poesie wieder afficirt von dieser räumlichen Objektivität der Mimik, so entsteht das Drama und die dramatische Dichtkunst. Das Dramatische ist ebenfalls ein Bewegen, aber gleichsam ein Zurückbewegen zum Räumlichen. Eben deshalb muß aber der Dichter auch seine Subjektivität ganz aufgeben, und das Leben sich selbst leben lassen, und eben darum wird auch wieder, wie dies in einer ausführlich entwickelten Theorie der Dichtkunst dargethan werden müßte, die Tragödie die höchste Erscheinung im Gebiete des Dramatischen sein.

Ueberblicken wir nun nach dem Bisher-Gesagten das gesamte Mannigfaltige, das wir durch die verschiedenen Grundsätze erhalten haben, so werden wir die ganze Tabelle der Dichtungsarten anfertigen können, in dem wir vermittelst der Gegensätze, die sich auf den Inhalt beziehen, die Hauptabtheilungen bilden, und auf diese zur weitern Bestimmung der Gattungen, das anwenden, was das Verhältniß der Poesie zu den übrigen Künsten als Formbildung der Gattungen hinzugiebt, wobei auch noch die Beziehungen der Hauptabtheilungen manches Besondre erzeugen werden. Wir erhalten also, um die Hauptabtheilungen kurz anzudeuten, in der Poesie:

1) die Plastik, 2) die Ethik, 3) die Lyrik und 4) die Didaktik.

Im innerſten Kern und Mittelpunkt des Syſtems und der Poeſie ſelbſt bewegen ſich die Ethik und die Lyrik neben einander, der Grundcharakter der Ethik iſt das Hinbewegen zum Ewigen und das Zurückbewegen von demſelben; der Grundcharakter der Lyrik das Steigen zum Ewigen und das Fallen. Die Ethik iſt die Poeſie des Werdens und die Lyrik die Poeſie des Seins, nach deſſen Intenſität als eines ſteigenden oder fallenden. Plaſtik und Didaktik ſtehen an den beiden Enden des Syſtems. Plaſtik deutet auf den Moment und das Erfaſſen deſſelben mit momentanabgeſchloſſenem Intereſſe; Didaktik auf den innern Zuſammenhang und Gehalt des Werdens, und auf das Umfaſſen der Geſamtheit des Werdens. So entſteht alſo:

1) Die Ethik, Poeſie des Werdens, und innerhalb derſelben:
   a) Das Epos oder die Epik; Form des Zeitlichen im Werden durch das muſikaliſche Prinzip. Die übrigen epiſchen Gattungen ſchließen ſich daran an.
   b) Das Drama oder die Dramatik; Form des Räumlichen im Werden durch das miniſche Prinzip.
2) Die Lyrik, Poeſie des Seins. Intenſität des Seins, Steigen und Fallen als Beſtimmungen der Gattungen.
   a) Höherer Schwung die Ode,
   b) geringere Erhebung das Lied.

Ueber die Gränze zwiſchen beiden Verſchiedenheiten des Steigens muß das Nähere in der Ausführung einer Theorie der Dichtkunſt beigebracht werden.

Die Einwirkung der Kunſt des Wortklanges erzeugt im Umfange der Lyrik Gattungen, welche eben ihr Weſen

aus der Kunst des Wortklanges vorzüglich mit herleiten, z. B. das Sonnet, Triolet u. s. w.

Auch die Ethik bleibt nicht ohne Einwirkung auf die Lyrik, und beide erzeugen:

a) Das Oratorium, ethisch-lyrische Kunsterscheinung der Poesie mit vorwaltender Epik.

b) Die Cantate, ethisch-lyrische Kunsterscheinung mit vorwaltender Dramatik.

Die Plastik und Didaktik aber, in so fern sie bestimmend auf die Ethik und Lyrik wirken, geben in diesen Hauptgattungen keine Unterabtheilungen. Was davon eintritt ordnet sich allen andern Unterarten ein und wird ein Gemeingut derselben; aber in der Plastik und Didaktik wirken alle übrige Hauptabtheilungen noch bestimmend zu besondern Gattungen, und es ist, als wollten sie alle bis zur äußersten Gränze des Gebiets der Poesie ausgehen und hier an der Begränzung des Ganzen theilnehmen. So zeigt sich dies am bestimmtesten:

3) in der Plastik oder im Idyllischen; dies erscheint an seiner äußersten Gränze

a) plastisch-idyllisch, also als plastisch-plastisch; — gewöhnlich schildernde Poesie, z. B. Thomsons Jahreszeiten, Kleists Frühling u. s. w.

b) didaktisch-idyllisch; Virgil vom Landbau.

c) ethisch-idyllisch, oder ethisch-plastisch, die eigentliche Idylle, und zwar episch und dramatisch. Theokrit, Geßner, Voß u. s. w.

d) lyrisch-idyllisch, ebenfalls die vorigen.

4) Didaktik. — Deutet auf den innern Gehalt des Werdens und zwar indem sie darin erfaßt: einmal die Wahrheit für die Wahrheit, und zweitens die Unwahrheit für die Wahrheit.

a) Die eigentliche Didaktik; die Wahrheit im Werden wird erfaßt für die Wahrheit in demselben — also scheinbar ein andres Für, als in dem Erfassen selbst liegt — und zwar:

aa) für den Moment, aber mit dem Interesse für das Wollen und Sollen im Gesamtwerden. Die Gnome, das Sinngedicht und Räthsel;

bb) für das Gesamtwerden, und hier auf verschiedenen Stufen, und zwar:

α) auf der ersten Stufe: der Moment wird in das Gesamtwerden aufgelöst oder darauf zurückgeführt der Nothwendigkeit nach in der Fabel, der Freiheit nach in der Parabel;

β) auf der zweiten Stufe: das Gesamtwerden wird erfaßt für das Gesamtwerden mit dem Wiederklange des epischen Charakters im Lehrgedicht, und zwar objectiv im eigentlichen Lehrgedicht, subjectiv in der Elegie; mit dem Wiederklange des Dramatischen in der Epistel, und zwar objectiv und subjectiv, und im letztern Falle selbst tragisch in der Heroide.

b) Die Satyre. Sie erfaßt die Unwahrheit, aber für die Wahrheit. Es kann sich theils dieser Charakter durch alle Gattungen der Didaktik wiederholen, theils wird er sich aber besonders zeigen, da wo die Unwahrheit erfaßt wird;

aa) für den Moment, also in dem satyrischen Sinngedicht, dem Epigramm, und

bb) in dem eigentlichen Lehrgedicht, oder der eigentlichen Satyre.

2. Die Redekunst.

§. 54.

Die Redekunst ordnet das Erfassen der Form des Universums, als eines Gedachten, den Zwecken unter, welche in dem Menschenleben überhaupt liegen.

Da das Wesen der Poesie darin besteht, daß die Form des Universums als ein Gedachtes erfaßt werde, und ihre Thätigkeit sich zeige als ein Denken von Bildern, die Beredsamkeit aber dadurch entsteht, daß in das Gebiet dieses Denkens die Entwickelung eines Elements aufgenommen wird, welches mehr in der Darstellung liegt und in der Poesie eine untergeordnete Stelle einnimmt, nämlich die Mittheilung des Gedachten: so bahnt sich dadurch das Teleologisch-Sittliche der Kunst hier seinen Weg in die übrigen Gebiete des Lebens, in dem sich die Kunst, die Form des Universums als ein Gedachtes aufzufassen, zu einer Kunst, als Mittel gestaltet.

Die Darstellung des Erfassens der Form des Universums, als eines Gedachten, ist, wie wir bereits gesehen haben, begründet in dem geselligen Bedürfniß der Mittheilung durch die Sprache. Die Ausbildung dieser Darstellung, als eines bloß äußern und zwar vorzüglich hörbaren Erscheinens, giebt die Kunst des Wortklanges; so wie die Beziehung dieser Darstellung auf und die Unterordnung des Gedachten unter die Zwecke in den übrigen Gebieten des Lebens, nämlich des Wissens und Handelns, die Redekunst.

Durch diese natürliche, aus dem Innern der Sache selbst hervorgehende Bestimmung des Verhältnisses zwisch.n

Poesie und Beredsamkeit, werden zugleich eben so natürlich Folgerungen bedingt sein, durch welche sich die Erscheinungen im Gebiete der Redekunst wieder sämtlich werden bestimmen lassen.

1) Die Redekunst wird sich durch das Leben selbst in der Mittheilung ausbilden; sie wird geschichtlich sich schon früh von der Poesie trennen, derselben bald zur Seite treten, und ihre eigne Bahn in völliger Geschiedenheit von derselben durchlaufen.

2) Es wird überall das Verhältniß zwischen dem Poetischen und dem, was in der Lebensentwickelung aus dem Bedürfniß der Mittheilung entsprungen ist, und welches wir der Kürze wegen das Gesellschaftliche nennen wollen, festgehalten und scharf getrennt bleiben müssen, so daß das Poetische sich dem Gesellschaftlichen unterordnet.

3) Die Redekunst wird sich als ein Mannigfaltiges allerdings durch das wechselseitige Verhältniß zwischen dem Poetischen und Gesellschaftlichen bedingen, jedoch so, daß auch hierbei das Poetische sich dem gesellschaftlichen Mittheilungsbedürfniß unterordnet.

Die erste Folgerung wird die Beredsamkeit genauer charakterisiren als ein Lebendes und Wirkendes in ihrer Geschiedenheit von der Poesie, und wird eben dadurch hindeuten auf die in dieser Geschiedenheit liegende Begründung eines der Poesie, und zum Theil der Kunst, ganz fremden Prinzips für die Bestimmung des Mannigfaltigen in der Beredsamkeit, nämlich des Prinzips der gesellschaftlichen Mittheilung, als eines Wesentlichen. Es wird aber auch durch diese Geschiedenheit von der Poesie und das ihrem Innern fremde Prinzip der Beredsamkeit, so wie durch die Entwickelung derselben durch das gesellschaftliche Leben, die Art und Gestalt dieser Entwickelung

abhängig werden von dem bestimmten Zustande, der in einer höhern Entwickelung begriffenen Menschheit, und von dem eigenthümlichen Gange dieser Entwickelung, so daß dadurch die Möglichkeit gegeben ist des Vorwaltens der einen oder der andern Art von Beredsamkeit, ja unter gewissen Umständen selbst der Verdunkelung derselben.

Die zweite Folgerung wird die Verpflichtung enthalten, welche durch die erste bedingt ist und aus dem Wesen der Beredsamkeit hervorgeht, die Beredsamkeit nun auch wirklich von der Poesie scharf getrennt zu halten. Denn da der Zweck der Beredsamkeit nicht ist, daß ein Gedachtes bloß wieder gedacht werde, um darin zu erfassen die Form des Universums bloß für das Erfassen, sondern daß das Gedachte von Andern gedacht werde, um darin zu erfassen für ein Andres, z. B. für die Form des Universums: so muß dies Letztere, der eigentliche Zweck der Beredsamkeit, auch das Erstere, eigentlich Poetische, diesem Zweck unterordnen, und sich alles dessen enthalten, was als reinpoetisch sich gelten machend, natürlich stören muß, indem dadurch ein ihrem Wesen Fremdes in die Rede kommt. So wird also die Beredsamkeit es gerade meiden müssen, als ein bloßes Denken der Bilder gelten zu wollen. Sie kann immer noch ein solches Denken der Bilder sein, und sie wird es auch nothwendig sein müssen, denn sonst wäre sie als Kunst aufgehoben, aber sie wird nie müssen als solche erscheinen wollen. Denn da nun die Rede ist ein Sein für ein folgendes Werden, so würde sie sich dadurch plötzlich beurkunden als ein Sein rein für sich, und so alle Ueberredungsfähigkeit in der Rede aufgehoben werden, indem wieder ein ganz fremdes Sein zwischen den unmittelbaren und nothwendigen Zusammenhang jenes Seins und Werdens tritt, und noch dazu ein a parte ante

und a parte post völlig abgeschlossenes, wodurch sich eben das Mißfallen erklärt, welches immer durch zu bilder- oder blumenreiche Reden erweckt wird.

Die dritte Folgerung setzt nun eben aus dem Gesellschaftlichen und Poetischen zugleich das Eintheilungsprinzip für die Bestimmung des Mannigfaltigen in dem Umfange der Beredsamkeit, dessen ausführlichere Entwickelung aber für den folgenden §. erspart werden muß.

§. 55.

Die Bestimmungsgründe für das Mannigfaltige in der Redekunst gehen hervor theils aus dem Innern der Poesie, als Nachklänge ihrer Lebensverschiedenheiten, theils aus den Zwecken des Lebens im Gebiete des Wissens und Handelns, und dasselbe wird endlich noch durchweg modificirt von dem Umfange des gesellschaftlichen Lebens.

Da die Redekunst anzusehen ist als ein auf dem Stamme der Poesie oder vielmehr aus den Wurzeln derselben, aber in einem andern Garten, entsproßner Baum, so wird auch die Verschiedenheit der innern Lebenserscheinungen noch fortwirken, und wenn auch nicht hervorstechend und überwiegend, doch immer so, daß sie im innern Leben der Beredsamkeit die Anlage zu Formen bildet, welche von dem hinzutretenden fremden Prinzip nicht ganz aufgehoben werden können. In dem Innern der Poesie unterschieden wir die Plastik, die Ethik, die Lyrik und Didaktik. Die Plastik wird ihrem Einflusse nach allerdings ganz verdrängt werden müssen und keine selbstständige Erscheinung in der Beredsamkeit können bilden helfen, weil durch den fremden Zweck das Teleologisch-Sittliche in dieser

Kunſt ſo überwiegend iſt, daß es nicht mehr von dem Plaſtiſchen, als dem an der einen und zwar der Poeſie ſelbſt fremdeſten Gränze Liegenden, entſcheidend afficirt werden kann. Scharfe und treffende Bezeichnungen des im Moment Erfaßten werden, wo ſie vorkommen, ſtets eine untergeordnete Stelle einnehmen, und da ihr Zweck kein andrer ſein kann, als daß die Welt erfaßt werde für das Individuum und in ihm ſei, mit dem Didaktiſchen zuſammenfallen. Das Didaktiſche ſelbſt wird aber dadurch aufgehoben werden, daß es ſchon in dem Weſen der Beredſamkeit gleich von Anfang an mitbegriffen war, und alſo ſich ſelbſt aus dem Moment des Geſellſchaftlichen hinlänglich beſtimmt, ohne erſt des aus der Poeſie fortbeſtehenden Einfluſſes der Didaktik zu bedürfen, die überhaupt hier, als poetiſch, ihre Kraft um ſo mehr verlieren muß, da ſie ſich ſelbſt mit der Kraft eines andern Prinzips entgegen tritt. Es bleiben alſo nur noch als nicht völlig aufzuhebende darin die Ethik und die Lyrik, die Poeſie des Werdens und des Seins. Durch die erſtere wird die Rede den Charakter des Werdens annehmen, und daher immer ſein Darſtellung eines Werdenden, von Moment zu Moment fortſchreitenden und ſich ſelbſt machenden, während durch die zweite die Rede nur erſcheint als der Ausdruck eines Seins, eines Bleibenden, und ſeiner ganzen Beſtimmtheit. Dies iſt das, worauf Herder hindeutet, wenn er in den kritiſchen Wäldern über den Laokoon Leſſings den Unterſchied zwiſchen Leſſing und Winkelmann, in Abſicht ihres ſchriftſtelleriſchen Charakters, feſtzuſetzen ſucht; dies iſt auch der weſentlichſte Unterſchied zwiſchen einer Erzählung und einer Rede. Die erſtere giebt ein Werden und ihr Grundcharakter iſt alſo in ſo fern epiſch, die zweite ſetzt ein Sein in der Seele des

Redners, ſo wie die Lyrik, und es iſt daher in ihrem Charakter auch die Beziehung auf die Lyrik.

In dem Umfange des Ethiſchen zeigt ſich aber auch noch der Einfluß des Dramatiſchen in dem Geſpräch oder Dialog, wo das Werden ſich völlig ſelbſt überlaſſen bleibt in voller Objectivität; dagegen die Erſcheinungen des epiſchen Einfluſſes immer unter der Subjectivität des Darſtellenden bleiben. Das wichtigſte Beiſpiel dafür iſt die ſogenannte ſokratiſche Methode, eigentlich nichts andres als eine Art der Beredſamkeit, wie ſie afficirt iſt von dem Grundcharakter des Dramatiſchen. Sokrates ſtellte ſich dem Mitſprechenden völlig gleich und ließ ſo ſeine Subjectivität und die Subjectivität deſſelben völlig aufgehen in dem Werden der Erkenntniß; er überließ dieſes Werden alſo dem Anſchein nach ſich ſelbſt, und leitete es eigentlich nur, in ſo fern es immer zum Werden nothwendig angeregt werden mußte. Dies iſt es, worin die berühmte Ironie des Sokrates liegt. Die Redekunſt des Sokrates erſcheint daher im Plato ſchon nicht mehr ganz in ihrer Aechtheit, weil hier zu beſtimmt die Subjectivität oder die ſubjective Herrſchaft des Sokrates durchblickt, ſo daß der dramatiſche Grundcharakter zerſtört wird und man bloß die immer wiederholten Bejahungen weglaſſen dürfte, um das Ganze zu einem nicht dramatiſchen Vortrage umzuwandeln.

Das zweite Element der Geſtaltung liegt in der geſellſchaftlichen Mittheilung, in ſo fern dieſe die Zwecke des Lebens auch zu den ihrigen machen muß. Dieſe Zwecke liegen aber nur in zwei verſchiedenen Gebieten, nämlich in dem Gebiete des Erfaſſens für das Individuum, und dann für die Welt, oder in dem Gebiete des Wiſſens und des Thuns; wir könnten alſo die beiden Glieder des Gegenſatzes, der durch dieſe Beziehung entſteht, das Didak=

tiſche und das Praktiſche nennen. Soll aber die Beredſamkeit als Kunſt gelten, ſo wird ſie Erſcheinungen hervorbringen müſſen, die für Alle ſind; denn nur ſolche, welche die Aufmerkſamkeit und Theilnahme der ganzen Menſchheit in Anſpruch nehmen, ſind wirklich als Kunſtwerke zu betrachten. Da aber die Werke der Beredſamkeit ſich dem Inhalte nach ſtützen auf das Wiſſen und das Thun, daß alſo auch das Intereſſe bei dem Weſen der Beredſamkeit von den Gegenſtänden des Wiſſens und des Thuns abhangen wird: ſo werden dieſe Gegenſtände ſelbſt ſolche ſein müſſen, für welche die Theilnahme der Menſchheit eine allgemeine iſt. Auf dieſen Gegenſatz zwiſchen dem allgemeinen Intereſſe und dem Intereſſe bloß des Einzelnen, gründet ſich in dem Leben ſelbſt der Unterſchied deſſelben als eines öffentlichen oder Privatlebens, mit welchem zweiten Gegenſatze der erſte, dem Anſcheine nach, congruiren ſollte. Allein dieſe Congruenz iſt wieder abhängig von den Formen des geſellſchaftlichen Lebens, ſo daß alſo die beiden Gegenſätze, der Gegenſatz des Intereſſes und des öffentlichen und Privatlebens getrennt erſcheinen können. Auf dieſe Nicht-Congruenz muß natürlich wieder Rückſicht genommen werden.

Fragen wir aber nun nach demjenigen, worin die vorzüglichſten Gegenſtände des öffentlichen Intereſſes liegen, ſo ſind es natürlich folgende ſchon einmal erwähnte, von der Menſchheit überhaupt zu löſende, Probleme.

1) Wie weit darf die Gebundenheit der Freiheit und Liebe durch das Daſeinwollen ſich erſtrecken? (Politik).

2) Wie ſoll ſich das Leben in Beziehung auf das Aufgehen der Freiheit und Liebe in der Idee der Form des Univerſums darſtellen? (Religion).

3) Wie wird die Liebe sich selbst erfassen in der Form des Universums? (Kunst). Endlich

4) wie wird sich die Freiheit bewußt werden der Form des Universums, und zwar ihrer höchsten Einheit nach? (Wissenschaft).

Soll also, wie bereits gesagt wurde, die Beredsamkeit bei der eigenthümlichen Abhängigkeit ihres Wesens von den Gebieten der Lebensthätigkeit, dem Wissen und Thun, Kunsterscheinungen hervorbringen für Alle: so wird sie natürlich auch alle Zwecke in sich aufnehmen, die in dem Gebiete jener vier Fragen liegen, während ihre Beziehung auf den Einzelnen und auf Privatzwecke wohl (vorläufig wenigstens) noch ausgeschlossen bleiben dürfte.

Als didaktische wird die Beredsamkeit alle jene vier Fragen umfassen können, denn sie wird in Beziehung auf alle lehren können. Sie wird aber auch als praktische die Vermuthung eines gleichen Umfassens erwecken, ohne dieser Erwartung zu genügen, da ihre Wirksamkeit, in Beziehung auf Kunst und Wissenschaft, praktisch (in unserm enger bestimmten Sinne) nur beschränkt ist. Der Künstler oder der Wissenschaftlich-Thätige muß zum Thun in diesen Gebieten entweder hinlänglich durch sich selbst angeregt werden oder gar nicht; es kann sich also die Beredsamkeit hier praktisch nur auf den Kampf des Kunstwerkes um das Dasein, und überhaupt auf die Anerkennung wissenschaftlicher und künstlerischer Verdienste erstrecken, oder auf dasjenige, was über Kunst und Wissenschaft, als Wissensnöthiges gesagt werden kann, und dann wird sie mit der didaktischen zusammenfallen. So bleibt also für diese praktische Seite nur Politik und Religion, als das wichtigste im Gebiete öffentlicher Verhandlungen.

Die Möglichkeit und Wirklichkeit der Nicht-Congruenz jener beiden Gegensätze wurde aber noch gefördert durch die

Schreibe- und ſpäter durch die Buchdruckerkunſt. Obgleich die Schreibekunſt vor Erfindung der letztern mehr nur den Zweck der Erhaltung wichtiger Kenntniſſe für die Nachwelt hatte, nicht aber der Verbreitung: ſo entſtand doch eine ſchriftliche Beredſamkeit für die Nachwelt, die bereits, ſo ſehr ſie ihrem Innern nach mit der mündlichen zuſammenhing und von ihr nothwendig ausging, noch ein beſonderes Leben der Beredſamkeit wurde, aber wieder auf die mündliche wohlthätig zurückwirkte. Noch mehr mußte dies der Fall ſein, als durch die Buchdruckerkunſt die Schrift nicht nur Mittel der Fortpflanzung auf die Nachwelt, ſondern ein wirkliches Verbreitungsmittel unter die Mitwelt wurde, d. h. es ging dadurch ein Uebergewicht und eine Herrſchaft der ſchriftlichen Beredſamkeit hervor, welche die mündliche faſt verdrängte. Dadurch aber war auch die Möglichkeit gegeben, alles Oeffentliche in der Mitte des Privat-Lebens abzumachen. Was für die Menſchheit vom höchſten Intereſſe iſt, ging nun ſchweigend vor ihrem Auge vorüber, ohne ihr Ohr zu berühren. Stumme können den Staat regieren und Taube die Befehle derſelben vollziehen. Das innere Leben welches man ſonſt den Lippen des Redners ablauſchen mußte, ſieht man lieber jetzt dem Schreibgriffel entfließen, weil die Lehrer ſelten Redner ſind, und der Stil trat an die Stelle der lebendigtönenden Rede. Dadurch aber entſteht die Nothwendigkeit, daß wir Rückſicht nehmen auf den Unterſchied zwiſchen Stil und mündlicher Beredſamkeit. Das Weſen beider wird liegen in der Art, wie das Erfaſſen der Form ſich unterordnet den Zwecken des Lebens; aber in dem Stil, um zu einem Stehenden der Worte ſelbſt zu werden; in der mündlichen Beredſamkeit, um frei hinzuſtrömen als ein freies Werden. Der Stil bindet den Gedanken und hält ihn feſt durch, in und

mit den einzelnen Worten, die mündliche Beredsamkeit erzeugt den Gedanken als Leben im Innern des Hörers, und überläßt es diesem die Worte sich selbst wieder zu bilden. Der Stil hebt aber auch mehr die Wortschönheit heraus, die mündliche Beredsamkeit mehr die Gedankenschönheit, wenigstens liegt dies in beider Natur, so wie auch daß der Stil mehr Wissen giebt, die mündliche Beredsamkeit mehr Leben.

Uebersehen wir nun das Bisher-Gesagte, um eine Tafel des geordneten Mannigfaltigen in der Redekunst aufzustellen: so werden wir am besten thun, wenn wir jene beiden Gegensätze zwischen dem allgemeinen und Privat-Interesse und zwischen dem öffentlichen und Privat-Leben vorläufig als congruent setzen, und nur die ersten Glieder gelten lassen, um die Beredsamkeit, in so fern sie ein Mannigfaltiges der Erscheinungen giebt, auf den Standpunkte darzustellen, wo sie dem Charakter einer schönen Kunst am nächsten steht. Wir stellen dann den, aus dem wesentlichen Elemente der Gestaltung in der Beredsamkeit, hervorgehenden Gegensatz des praktischen und didaktischen als einen wichtigen Eintheilungsgrund auf, und verknüpfen damit die aus der Poesie herübertretende innere Formanlage. Haben wir so gleichsam die ideelle Grundlage des Mannigfaltigen in der Beredsamkeit ausgebildet, dann darf der Einfluß des durch die Nicht-Congruenz jener beiden Gegensätze bedingten Moments des Privatlebens, so wie auch der schriftlichen Beredsamkeit, nachgewiesen, und, wenigstens im Allgemeinen, angedeutet werden, wie dadurch sich die mannigfaltigen Erscheinungen der Wirklichkeit ergeben.

Die didaktische Beredsamkeit wird das erste Fach bilden. Da durch diese das Wissen entstehen oder die

Form des Universums kommen soll in das Individuum als Form der Welt, aber nichts in ein Individuum kommen kann, ohne daß es darin werde, so wird mit dem Didaktischen hier aus der poetischen Formanlage die Ethik (das Epische und Dramatische) als Formbestimmung zusammentreten. Was nun aber in dem geistigen Individuum durch die didaktische Beredsamkeit entstehen oder werden soll, kann wieder sein ein Werden (historisch), oder ein im Werden erkanntes Sein (philosophisch).

Das zweite Fach enthält die praktische Beredsamkeit. Da es ihr Grundcharakter ist, daß sie Ursache werde eines Handelns oder wenigstens der entschiedenen Anerkennung des Gethanen und Geleisteten, so wird nothwendig das Verhältniß des Redners zu den Hörern gesetzt werden müssen, als ein Sein zu einem Werden. Es kommt nicht darauf an, daß in der Seele des Hörers etwas werde, damit es darin sei, sondern daß es darin sei, damit etwas werde. Denn wie die Ursache ist das Sein eines Moments der Causalreihe für alle folgenden, so muß auch das zum Handeln Bewegende in der Seele des Hörers gesetzt oder erregt werden als ein Sein desselben, und muß natürlich wieder so gesetzt werden durch das Sein des Redners. Daher die sprüchwörtliche Behauptung von der Rede: was vom Herzen kommt, geht zum Herzen. Weil nun aber das Sein wieder in dem Mannigfaltigen der Poesie den Grundcharakter des Lyrischen bildet, so wird dieser auch hier mit der praktischen Beredsamkeit zusammen fallen; und wirklich verhält sich auch der Redner zu seinen Hörern, wie der lyrische Sänger zu den seinigen. In der Rede ist daher auch die meiste Poesie. Es entsteht und soll dadurch entstehen die unmittelbare innigste Berührung geistiger Individuen, wie in der Lyrik.

Wichtig ist es, daß wir hier ein Analoges bekommen mit dem Verhältniß der drei Stellen in dem innern Lebensgebiete der Kunst überhaupt (Verstandesthätigkeit, Ahnung und Phantasie), wie wir diese §. 44. dargethan haben. Die Beredsamkeit wirkt auf der ersten Stelle als eine zum Handeln erregende (praktische), von der Basis des Verstehens der Verhältnisse des Universums aus, in der politischen oder Staats- und gerichtlichen Beredsamkeit; auf der Stelle der Ahnung von der Basis des Aufgehens alles Seins oder Könnens in dem höchsten Können, als religiöse oder Kanzelberedsamkeit, und endlich von der Basis der Phantasie aus, indem auf dieser dritten Stelle die Rede ist von einem Gewordnen, von einem Bilde als Inbegriff des anzuerkennenden für die Form der Welt Geleisteten, als Lobrede; aber freilich immer in praktischer Beziehung, daß nämlich dieses Bild des Gewordenen wieder gelte als ein Sein für ein folgendes Werden. In der politischen Beredsamkeit herrscht die Verstandesthätigkeit und das Werden vor, und sie tritt daher auch dem Teleologisch-Sittlichen näher, und bezieht sich auf das Besondere und Einzelne in praktischer Hinsicht; die Lobrede aber, z. B. eines großen Mannes, erfaßt alles Geleistete, das Werden also zusammen als ein Gewordenes, und macht es dadurch gleichsam zu einem räumlichen Nebeneinander durch die Phantasie, und von der Phantasie wieder zu erfassenden, sie wird also dadurch und in so fern analog dem Plastischen; dagegen in der Kanzelberedsamkeit nur von der Erhebung über alles Werden und Gewordne die Rede sein kann. Wenn in der politischen Beredsamkeit die praktische Tendenz mehr eine besondere, auf bestimmte Fälle gerichtete war, so ist sie bei der Lobrede eine rein allgemeine, und in der religiösen, so wie in der Lobrede, prägt sich der lyrische

Grundcharakter der ganzen praktischen Beredsamkeit vorzüglich aus durch die Analogie mit der Ode und Hymne.

Nachdem dies vorausgeschickt worden ist, können wir nun mit völliger Sicherheit in einer Tafel die Uebersicht des Mannigfaltigen in der Beredsamkeit, wie es sich nach ideeller Entwickelung nöthwendig gestaltet, aufstellen.

I. Didaktische Beredsamkeit;

1) historisch epische — Erzählung, Geschichte überhaupt, Darstellung jedes Werdens;

2) philosophische und zwar:

a) philosophisch-epischer Lehrvortrag, Entwickelung eines wissenschaftlichen Systems; und

b) philosophisch-dramatische — Sokratische Unterredung, Katechisation und Disputation, wenn sie nicht bloße akademische Latinitätsparade oder Schulzänkerei ist.

II. Praktische Beredsamkeit. Der Charakter der lyrische. Trichotomie nach den drei Stellen im Kunstgebiet überhaupt.

1) Auf der Stelle der Verstandesthätigkeit, analog dem Zeitlichen, politische oder Staats- und Gerichtsberedsamkeit;

2) auf der Stelle der Ahnung — religiöse oder Kanzelberedsamkeit;

3) auf der Stelle der Phantasie, analog dem Räumlich-Plastischen, die Lobrede — Enkomiastik.

Jetzt können wir noch von dem sprechen, was durch den Gebrauch der Schrift, und bei der Trennung des öffentlichen Lebens von dem öffentlichen Interesse, durch den Einfluß des Privatverhältnisses zur Umgestaltung und

Vermehrung dieses ideellen Mannigfaltigen geschehen, es wird aber dieses immer nur als eine Anwendung, oder als eine durch die Anwendung erfolgte verschiedene Modification erscheinen.

Was zuerst die Schrift anbetrifft, so kann sie auf das in der Tabelle geordnete Mannigfaltige bloß so angewendet werden, daß sie dem dort durch mündliche Beredsamkeit Lebenden Dauer gebe, und so werden nur wenig verwandte Modificationen erfolgen, wie dies sich in den einfachen Formen der Schriftwerke des griechischen und römischen Alterthums bewährt, welche jenem ideellen Standpunkte der Beredsamkeit näher waren. Erst durch den Einfluß jener Privatverhältnisse und ihrer großen Mannigfaltigkeit entstanden, besonders seit der Trennung zwischen dem öffentlichen Interesse und dem öffentlichen Leben, auch mannigfaltige nicht in jener Tafel begründete Formen, die aber auch den Charakter des engen Lebenskreises zwischen dem Einzelnen und Einzelnen an sich tragen, und die sich, wenn man das hinwegnimmt, was die Verhältnisse des Lebens der Einzelnen hinzugebracht haben, leicht auf die in der Tabelle abgesteckten Gattungsgebiete zurückführen lassen. Am wenigsten werden diese Veränderungen sichtbar werden auf der didaktischen Seite, wo in der Regel die aufgestellten Formen bleiben, episch und dramatisch, wie es das Bedürfniß mit sich bringt; desto größer sind sie auf der praktischen Seite und namentlich im Felde der Staats- und Gerichtsberedsamkeit. Hier hat der Geist der neuen Zeit die öffentliche Rede zum Theil wenigstens ganz aufgehoben und das ganze Leben darin in eine schreibende Privatthätigkeit verwandelt, deren Formen sich nun auf den Briefstil zurückführen lassen. Denn da in dem Brief der Einzelne zum Einzelnen spricht, das Verhältniß

zwiſchen Einzelnen dem Ort und Range nach verſchieden ſein kann, ſo wird auch der Brief, die Hauptmittheilungsform zwiſchen Einzelnen, bedingt durch Verſchiedenheit des Orts, mannigfaltige Form und Inhalt annehmen können nach dem Verhältniß der Perſonen, zwiſchen denen er gewechſelt wird, und überhaupt alles umfaſſen können, mag es nun im didaktiſchen oder praktiſchen Gebiete liegen. In Abſicht des praktiſchen wird das Verhältniß der Perſonen gegen einander ausgeſprochen werden durch Befehl, Rath und Bitte, und es wird daher auch in Staats- und Regierungsverhältniſſen dieſes Dreifache vorzüglich den Grundcharakter bilden, an welchen ſich nun der philoſophiſch-epiſche anſchließt, ſo daß der Briefſtil, mit dieſem zuſammenfallend und durch ihn modificirt, die mancherlei Formen des öffentlichen und Privatgeſchäftslebens beſtimmen wird. Doch es kann meine Abſicht nicht ſein, dies alles ausführlich zu entwickeln, da alles liegt in dem mannigfaltigen Gange des Werdens, es aber hier nur vorzüglich darauf ankam, das Mannigfaltige zu beſtimmen, in wie fern es noch aus dem innern Sein der Beredſamkeit hervorging, und noch den Charakter einer feſten Beſtimmbarkeit an ſich trug. Es mögen alſo diejenigen, deren beſondrer Beruf es iſt, die Regeln des Briefſtils ſo wie überhaupt des Geſchäftsſtils beſonders behandeln; ſie werden hoffentlich hier den Standpunkt finden, von welchem aus ſie das, was das Bedürfniß der Zeit und der Geſchäftsverhältniſſe fordert, überſehen und beherrſchen können.

3. Die Kunst des Wortklanges.

§. 56.

Das hörbare Bewegen stellt sich dar als ein Ganzes von Bildern in Bildern und Bildern über Bildern für das Gehör, aber zuerst nur in so fern, als sich das Hörbare ausbildet zur Bezeichnung des Gedachten in der Sprache, und giebt so die Kunst des Wortklanges oder das Sprechen als schöne Kunst.

Das Wort ist in der Sprache das hörbare Zeichen; es ist in so fern untergeordnet der Bedeutung und dem Sinne oder dem Gedachten, als durch das Wort das Gedachte des einen Individuums auch ein Gedachtes für andre werden soll. Aber das Wort besteht zugleich aus Lauten. Da das Denken aber ein Unendlich-Mannigfaltiges in sich, durch Gesetze des geistigen Lebens zur Einheit geregeltes ist, so wird auch die Sprache ein diesem ähnliches Mannigfaltiges sein müssen; es wird aber diese Aehnlichkeit sich eben nur darstellen können durch geregelte Zusammensetzung der Laute. Die Laute sind also verschieden, aber ihre Verschiedenheit rührt her von der Verschiedenheit der Organe und der Combination derselben im Gebrauche. Es wird also das Wort sein, entweder selbst nur ein Laut, dann würde aber die Mannigfaltigkeit der Worte sehr beschränkt sein, oder wieder ein Mannigfaltiges von Lauten und zwar wieder von geringerem oder größerem Umfange, wodurch nun der größte Reichthum der Wörter und Wortformen gegeben ist. Vermöge des nothwendigen Zusammenhanges der Sprache mit dem Denken, ergiebt sich denn

auch eine Analogie des Gesetzes im Denken, und es entsteht die Nothwendigkeit eines zur Einheit geregelten Lebens der Sprache. Dadurch aber wird jedes Wort, als ein Mannigfaltiges, ein geregeltes Mannigfaltiges von Lauten, und natürlich also von verschiedenen zur Einheit verbundenen Lauten. Es wird demnach dadurch das Wort ein Anschauliches für das Gehör oder ein Klang, nicht bloß ein Schall, wie wohl es als Ton nur beschränkt ist, da der Werth des einzelnen Lautes für sich weniger gilt als die Bedeutung des Wortes, so das Bestreben zeigt in der Bedeutung unterzugehen und also kein Grund vorhanden ist, ihm so viel Dauer zu geben, daß er wie in der Musik rein für sich betrachtet werden könnte. Indeß weil jedes Wort als ein Mannigfaltiges von Lauten für das Gehör ein Gehörbild wird: so wird überhaupt die Sprache, in Absicht des Wortklanges, ebenfalls sein ein Inbegriff von Bildern in Bildern und von Bildern über Bildern, so wie sie als Sprache schon überhaupt ein artikulirtes Ganzes genannt wird. Dadurch aber entsteht die Möglichkeit, daß auch in dem Wortklange, dem Anschaulichen für das Gehör in der Sprache die Form des Universums auf eine eigenthümliche Art erfaßt werde, und daß dadurch gegeben sei eine Kunst des Wortklanges, oder das Sprechen als schöne Kunst.

Wohl hat man bereits erkannt, daß es eine solche Kunst geben müsse, wie dies der Eifer der Aesthetiker beweist gegen alle diejenigen, welche schöne Verse schon für schöne Gedichte halten; man hat also die Verskunst dadurch als eine besondere von der Poesie verschiedene anerkannt, indem man einsah, daß ein Gedicht in schlechten Versen doch sehr poetisch sein könne, so wie hingegen die schönsten Verse sehr unpoetisch. Aber man hat noch nicht deutlich erkannt, daß hier eine Kunst sei, die in

ihrem Umfange noch mehr befasse, als die bloße Verskunst; daß diese ja doch nothwendig ausgegangen sein müsse von dem Sprechen der Verse, und daß sie ihrer Ursprünglichkeit nach nicht sei ein künstelndes und mühsames Zusammensetzen von Versen mit der Feder in der Hand, daß also eben auch die Prose so gut wie die Verskunst, sei eine Kunst des Sprechens, und also beide nur zweierlei in dem Umfange der einen Kunst, und also unter einen Begriff gehören; daß ferner, da die Ursprünglichkeit der Prose und Verskunst in dem Sprechen zu suchen ist, weil sie in dem Hörbaren, nicht im Denkbaren des Sprechens liegt, diese Ursprünglichkeit auch festgehalten werden müsse, um den Umfang der Kunst gehörig zu ermessen; daß dieses Ermessen sich vollziehen lasse in der Beachtung der durch das Verhältniß des Sprechens und Schreibens gegebenen Art, das Gesprochne wiederzusprechen, wodurch zuerst die Declamation entsteht, bei welcher jedoch vorausgesetzt wird, daß sie sich von der Mimik frei halte, und dann das Lesen, welches eigentlich nichts weiter ist als das Noch-einmal-Sprechen des Gesprochenen; daß wir also hier endlich ein Mannigfaltiges erhalten, welches schon durch die Verwandtschaft alles Einzelnen unter sich hindeutet auf eine Einheit als eines Ganzen, und auch zugleich auf die Nothwendigkeit, daß dieses Ganze gegründet sei in dem Prinzip und innern Leben aller Kunst, daß es trotz scheinbarer und wirklicher Abhängigkeit von andern Künsten, dennoch sein eignes Leben habe, und ein Glied sei in der Reihe der schönen Künste und ein nothwendiges Organ in dem Organismus der Kunst überhaupt, daß es daher auch für sich zu beachten und nicht zu zersplittern und bei andern Künsten unterzustecken sei.

In dem wir nun so eine Kunst des Wortklanges als schöne Kunst des Sprechens feststellen, glauben wir dieser doch wirklich vorhandenen Kunst, so wie auch den derselben sich bedienenden und sie also ausübenden Künstlern, einen wichtigen Dienst geleistet zu haben, in dem dadurch manche Wahrheiten, die bisher in Unklarheit oder nur im Halblichte erkannt wurden, jetzt ihr volles Licht erhalten. So wird sich z. B. bestimmt nachweisen lassen, warum der Dichter eben so wohl in Prosa als in Versen sprechen könne, warum er sich aber in vielen Fälle vorzüglich zu Letzterem hinneige und im griechischen Alterthum fast ausschließlich sich des Verses bediente; ferner wird sich bestimmt ergeben, daß, wenn auch jemand, der einen schönen Vers machen kann, noch kein Dichter ist, sein Vers als Vers doch immer ein schönes Kunstwerk und die Verskunst also wirklich eine schöne Kunst sei, und wie sie als solche auch ohne Rücksicht auf Poesie geübt werden könne, als ein bloßes Leben des Schönsprechens, und daß also ein Improvisatore, wenn auch nicht gerade als Dichter, doch als Meister in der Kunst des Wortklanges werde gelten können. So wird auch klar werden, wie die Declamation noch ihrer Ursprünglichkeit nach getrennt zu halten sei von der Mimik, und wie das schöne Lesen sich gestalten müsse, indem beide eigentlich nur ein Wiedersprechen eines Schon-Gesprochenen sind, erstere aus dem Gedächtniß, letzteres aus der Schrift. Es wird sich auch die Kunst des Wortklanges bewähren in ihrer Selbstständigkeit als Kunst, durch den Gegensatz gegen und durch die Verwandtschaft zu den übrigen Künsten in dem Gebiete der Kunst überhaupt. So steht sie z. B. der Tanzkunst gegenüber als in einem der letzten ganz fremden Gebiete des Hörbaren liegend, aber in ihrem Gebiete gleiche Beziehung auf

das Leben der Menschheit zeigend, wie die Tanzkunst in dem ihrigen. Denn so wie diese hindeutet auf eine Veredlung des menschlichen Bewegens, so jene auch auf eine Veredlung des Sprechens, in Absicht des Hörbaren. Die Verwandtschaft der Kunst des Wortklanges mit den übrigen Künsten, ist nach allen Seiten, so weit sie ihrer Natur nach reichen kann, befestigt mit der Poesie, Beredsamkeit, Musik und Mimik, so wie sie auch wieder von allen bestimmt getrennt ist.

Ihre Abhängigkeit von der Poesie und Beredsamkeit ist zwar eine nothwendige, weil nur Gedachtes gesprochen werden kann, aber doch nicht eine die Selbstständigkeit zerstörende, weil der Klang des Wortes die Hauptsache und Grundlage bleibt, nicht aber das Gedachte oder das Bilderdenken, so wie nicht die Anwendung des Bilderdenkens auf die Zwecke des Lebens, sondern das Gehörbild, wie es sich gestaltet durch das Bezeichnen des Gedachten in der Sprache, nicht wie in der Musik das Gehörbild rein für sich.

§. 57.

Die Kunst des Wortklanges, entwickelt durch einen Gegensatz, der in dem Wesen und Sein der Kunst selbst gegründet ist, so wie durch einen zweiten in ihrem Werden entstandnen, sich zu einem Mannigfaltigen.

Schon durch das im vorigen §. Entwickelte hat sich für die Kunst des Wortklanges ein Mannigfaltiges nachgewiesen und zwar ein doppeltes, dessen Gegensätze auch durch ein zwiefaches Prinzip begründet sein müssen. Der erste Gegensatz, der sich zeigte, war der der Verskunst und der Prose (nicht der Poesie und Prose), oder, wie man

auch gesagt hat, der gebundnen und ungebundnen Rede. Wir lassen die Richtigkeit dieser Benennungen dahingestellt sein, hoffend, daß jeder selbst darüber entscheiden werde, und bemerken vorläufig nur, daß bei der Kunst des Wortklanges es vorzüglich ankomme auf das Sprechen, nicht auf das Reden. Der zweite Gegensatz ergab sich durch die Beziehung auf die Dauer des Gesprochenen, indem dasselbe also ein Zuerst-Gesprochenes und in so fern entstanden sein kann, oder ein Wiederholtes im Sprechen, ein Wiederholt-Gesprochenes. Das Letztere wird außer der unmittelbaren Kunstthätigkeit des Sprechenden auch noch der Hülfe der Gedächtnisses oder der Schrift bedürfen, um das Gesprochne zu bewahren für die Wiederholung im Sprechen. Dieser letzte Gegensatz, so wie sein Prinzip, liegt offenbar mehr in dem Werden der Kunst des Wortklanges, als unmittelbar in dem Sein und Wesen derselben; dagegen wir auf den ersten Blick werden gestehen müssen, daß der Unterschied zwischen Prose und Verskunst in dem Sein und Wesen derselben, und nicht bloß im Dasein und Werden derselben gegründet sei. Wir müssen also diese in dem Gebiete des Wortklanges sogleich als das erste Fach des Mannigfaltigen setzen. Liegt aber der Unterschied zwischen der Verskunst und Prose in dem innern Sein und Werden der Kunst des Wortklanges begründet: so muß er zugleich ursprünglich begründet sein in dem Wesen der Kunst überhaupt, und gleichsam eine Abspiegelung eines allgemeinen Gegensatzes in dem innern Leben derselben. Das Wesen aller Kunst aber ist in dem Erfassen der Welt für das Erfassen, und dieses konnte, wie wir wissen, entweder sein ein Erfassen des Gesamtwerdens seinem innern Zusammenhange nach, in Beziehung auf ein inneres Sein, oder ein Erfassen des Moments,

als eines Seins am Werden, oder es war das teleologisch-sittliche und das plastische Erfassen. Gehen wir nun der Sache auf den Grund: so wird in dem Verhältniß der Verskunst zur Prose eben auch das Verhältniß des Plastischen zum Teleologischen erneuert. Dies läßt sich schon daraus einsehen, daß in der Verskunst jeder einzelne Wortklang als ein Moment gegen alle übrige ausgeschieden und festgehalten wird als ein Bleibendes, und deshalb sich bestimmt als ein sich im Gegensatz gegen die übrigen Wiederholendes, also als ein seinem Grundcharakter nach Plastisch-Erfaßtes, als ein Sein am Werden; dagegen in der Prose mehr das innere Leben des Gedanken vorwaltet, und so auch der Wortklang mehr ein freieres, den Moment nicht gegen die übrigen fixirendes, sondern ihn vielmehr in dem Klange des Ganzen untergehen lassendes Werden ist. In der Prose gestaltet sich das Sprechen mehr durch den innern Zusammenhang des Gesprochenen zu einem geregelten Ganzen in größern Gliedern; in der Verskunst mißt sich das Einzelne bestimmt und scharf gegen alles übrige Einzelne ab. Selbst wenn wir auf das Rücksicht nehmen, was man behaupten könnte, um die Verskunst als ein Aeußerlich-Gewordenes und Werdendes darzustellen, bestätigt unsere Grundbestimmung des Gegensatzes zwischen Verskunst und Prose. Denn wenn man angeregt worden sein soll, das Sprechen durch ein Maß zu binden, um das Gesprochene desto leichter im Gedächtniß aufzubehalten, so liegt ja eben darin auch weiter nichts, als wieder ein plastisches Befestigen des Moments, der in dieser Bestimmtheit auch leichter von dem Gedächtniß festzuhalten ist, als die frei sich bewegende und in jedem Einzelnen nur durch den innern Zusammenhang bedingte Prose.

Noch mehr aber gewinnt unsere Ableitung an Gewicht, wenn wir die Kunst des Wortklanges in Absicht des Gegensatzes zwischen Vers und Prose, in ihrem Verhältniß zu den übrigen Künsten und zu dem Gebiete des Räumlichen betrachten. Die Verskunst ist in der Kunst des Wortklanges das am meisten durch das Räumliche Gebundene; denn alles Zeitmaß ist eben bestimmte Gebundenheit des Zeitlichen durch das Räumliche, wie jede Geschwindigkeit durch das Verhältniß zwischen Raum und Zeit bedingt wird. Sie ist also auch das dem plastischen Gebiete zunächst Stehende, so wie die Prose hingegen das dem Teleologischen Nähere, von der Plastik Entferntere. Es geht durch beide das Erregen von der Poesie und Beredsamkeit aus, und zwar durch die Prose und den Vers, so wie umgekehrt das Binden von Seiten des Räumlichen durch den Vers zur Prose und so zum freien Zeitlichen.

Wir kommen nun zur Untersuchung der einzelnen Glieder des ursprünglich im Erfassen der Form gegründeten Gegensatzes, nämlich des plastischen Wortklanges oder der Verskunst und des teleologischfreien oder der Prose.

In der Verskunst ist, wie wir gesehen haben, der Moment des Wortklanges gebunden durch das Räumliche aus dem Plastischen; es wird das Zeitliche im Hörbaren geregelt zu einem bestimmten Maße. Die ganze Thätigkeit aber ist ein Bewegen des Hörbaren. Da aber kein Maß des Bewegens statt finden kann ohne ein Afficiren von Seiten des Räumlichen, so wird nothwendig dadurch eine mannigfache Verwandtschaft mit den übrigen Künsten des Bewegens, des zeitlichen sowohl als des räumlichen gegeben sein, die mancher wichtigen Resultate wegen nicht unbeachtet bleiben darf.

Zunächst muß diese Verwandtschaft gleich vermuthet werden zwischen der Kunst des Wortklanges, der Musik, Tanzkunst und Mimik als den übrigen Künsten des Bewegens. In allen vier Künsten des Bewegens liegt aber tief begründet die Möglichkeit, daß alle insgesammt zusammen schmelzen in einen großen Lebensakt der Kunst, zu einer Darstellung, die alles Kunstbewegen und Leben als ein Leben giebt. Das Bestreben, diese wunderbare Möglichkeit zur Wirklichkeit zu erheben, erzeugte die Oper. Die Künste des Bewegens, ein Leben bildend, in welchem jede einzelne in den übrigen und die übrigen in jede einzelnen verschmilzt, und die Ahnung gleichsam auf der Höhe der Begeisterung umkreisend, streben empor zu einer überirdischen Welt, worin die Liebe sich selbst erfassen will in unendlicher Freiheit. Aber eben weil die Oper sein soll der höchste Blütenmoment der lebenden Kunst, ist sie auch so schwer zu bewahren vor Ausschweifungen und Verkehrtheiten, und nur Augenblicke hindurch zu erhalten auf einer der Vollendung nahen Stufe. So wie dies nun durch das gemeinsame Leben in der Kunst überhaupt bedingt ist, so ist auch die Verwandtschaft der einzelnen Künste unter sich dadurch bestimmt, wobei jedoch das Verhältniß zwischen der einen und jeder der übrigen nicht immer dasselbe ist. So tritt zwar die Kunst des Wortklanges mit der Mimik zusammen, aber das Vermittelnde ist hier mehr, außer beiden Künsten selbst, in der Beredsamkeit und Poesie, und also eigentlich in dem Stamme, in der Poesie; es ist das Vermittelnde der Sinn oder das Gedachte; dagegen zwischen der Kunst des Wortklanges und der Tanzkunst ist das Vermittelnde das Maß der Bewegung, also das Aeußere in beiden Künsten unmittelbar selbst liegende; oder zwischen der Mimik und der Kunst des Wortklanges das Zeitliche,

zwischen der Kunst des Wortklanges und der Tanzkunst das Räumliche. Die Mimik bezieht sich also in der Kunst des Wortklanges mehr auf die Prose und selbst im Verse, wenn ich so sagen darf, mehr auf die Prose, die Tanzkunst aber bezieht sich in der Kunst des Wortklanges mehr auf die Verskunst und diese ist gleichsam selbst eine Tanzkunst der Worte.

Zwischen der Musik und der Kunst des Wortklanges liegt schon das Vermittelnde darin, daß sie an dem Gesamtleben der Kunst auf der einen Seite neben einander stehen. Sie haben das Erregen gemeinsam, ohne sich eine durch die andre zu binden, das Binden kommt ihnen beiden aus dem entgegengesetzten Gebiete herüber, und das Vermittelnde und Vereinende zwischen ihnen ist also eben das Zeitliche und Hörbare selbst. Daher kann auch leicht der bloße Klang in der Kunst des Wortklanges zusammenfließen und Eins werden mit dem Tone in der Musik und so jeder Laut noch die Dauer erhalten, die ihm Werth für sich giebt.

Daß aber die Verskunst nicht werde ohne Einfluß geblieben sein von den ihr nahe verwandten Künsten, das läßt sich schon im Voraus anerkennen; jedoch wird aus dem eben entwickelten Grunde, weil nämlich das Vermittelnde zwischen den beiden in Wechselwirkung gedachten Künsten nicht ein in demselben Liegendes der äußern Darstellung, sondern das außer denselben in der Poesie liegende Innere, Gedachte ist, die Mimik einen nur sehr geringen, vielleicht auch wohl gar keinen Einfluß auf die Gestaltung der Verskunst haben; vielleicht wird bei dem Zusammentreten beider gar umgekehrt eher der Vers auf die Mimik wirken. Doch dies sei dahingestellt. Dagegen zeigt es sich anders mit der Tanzkunst und Musik. Sie

zeigen einen wirklichen in dem Leben dieser Künste selbst gegründeten Einfluß auf die bestimmte Gestaltung der Verskunst, so daß, bei überwiegendem Einfluß der einen und untergeordnetem der andern, auch die Verskunst eine andre und verschiedengeartete sein wird. Da aber wieder das Vermittelnde zwischen beiden in zwei ganz entgegengesetzten Gebieten liegt, so wie die einwirkenden Künste selbst, nämlich die Tanzkunst in dem räumlich-plastischen, die Musik in dem zeitlichen Gebiete, und, wie wir bereits gesehen haben, vermittelst einer möglichen Wechselwirkung zwischen beiden überhaupt, die Möglichkeit gegeben ist, daß eines von beiden Gebieten der Kunst vorherrsche und das andre nach sich gestalte: so wird auch dadurch gegeben sein, daß unter solchen Umständen entweder die Tanzkunst (von der plastischen Seite), oder die Musik (von der poetischen Seite), überwiegend wirke zur Gestaltung der Verskunst.

Wirklich ist dies auch schon der Fall gewesen, und wir können es nach allem Vorausgeschickten geradezu aussprechen, daß im vorchristlichen Alterthum, bei dem Herrschen der Plastik oder des Räumlichen, in der Tanzkunst das Hauptgestaltungsprinzip für die Verskunst war. Daher das Vorwalten der Bewegung in der Verskunst und zwar einer sehr bestimmten Bewegung, daher im Einzelnen die Freiheit von der Bedeutung des Worts und der Rede, die nur erst in größern Gliedern Einfluß auf den Vers gewann, und auch selbst die Freiheit von dem mit Bedeutung und Mimik so innigst verwandten Ton; daher die Mannigfaltigkeit der Versglieder oder der plastisch erfaßten Momente des Wortklanges, so wie auch die Nothwendigkeit der Reimfreiheit, daher die Eigenthümlichkeit, daß im Alterthum der Wortklang rein für sich das Bestimmende

für die Längen und Kürzen war, in der neuern Zeit, wie Moritz in seiner Prosodie ganz richtig erwiesen hat, aber die Bedeutung, wie diese natürlich durch das Uebergewicht des Teleologischen überwiegend eintreten mußte. Dieses Uebergewicht des teleologischen Kunstgebiets, in der neuen Zeit war aber auch wieder die Ursache, daß nun aus der Musik das Hauptgestaltungsprinzip in die Verskunst trat. Der neuere Vers ist eigentlich mehr ein schwebend getragener Ton, und die Bewegung eine einfache, bloß einfachwechselnde, diesen fortgetragenen Ton darstellende Bewegung des Klanges, in welcher eben dadurch die besondre Empfänglichkeit für die Musik liegt, daß sie ihr Mannigfaltiges eigentlich aus dieser durch die Melodie erhält. Dieser Ton, oder diese fortgetragene einfache Bewegung des Klanges setzt sich ab und scheidet sich durch den Reim und die Assonanzen, so gleichsam eine successive Harmonie des Klanges bildend, welche die einfachen gleichsam choralmäßig getragenen Wortklangsbewegungen, die sich dem Mannigfaltigen der Melodie unterlegen, sondern und zugleich wieder zu einem größern Ganzen harmonischer Bewegung machen. Daher in den meisten neuern Sprachen die wenige Beachtung oder gänzliche Nichtachtung der Längen und Kürzen, da es ja nur darauf ankommt, wie lange die Bewegung des Wortklanges fortgetragen wird, nicht ob innerhalb dieser Bewegung die tragenden Momente alle genau gegen einander bestimmt sind, oder wenn diese Längen und Kürzen beachtet werden, wie bei den Deutschen, wo ihre Beachtung übrigens der Nachahmung des griechischen Alterthums ihren Ursprung verdankt, es nur dazu dient, diesem Tragen eine größere Festigkeit und innere Gediegenheit und Bestimmtheit zu geben, die der Deutsche seiner ursprünglichen Natur nach überall liebt.

Aber keinesweges dürfte es wohl möglich sein, die Verskunst der Alten ganz an die Stelle der neuern zu setzen, und diese dadurch zu verdrängen, da sie einmal zu tief in dem ganzen Wesen der neuen Zeit begründet liegt, und durch dasselbe bedingt ist in ihrem innersten Leben. Es mußte deshalb auch die Bemühung des berühmten Uebersetzers Voß, den Deutschen die Verskunst der Griechen aufzudrängen, immer scheitern, und allen wirklich originell vaterländischen Dichtern diese Verskunst fremd bleiben, weil dadurch die Sprache ihres ihr eigenthümlichen, teleologisch-poetischen Lebens beraubt und gewaltsam in plastische Formen gezwängt wurde, welches nirgends bestimmter hervortritt als in Vosseus eigenen Oden.

Doch wir kehren zu unsern Folgerungen zurück. Aus jener Wirkung des Gestaltungsprincips aus der Musik erklärt sich auch das nothwendige Zusammenfallen des Accents mit der Quantität, weil die Abhängigkeit der Quantität von der Bedeutung auch den Vers vorzüglich immer durch das in der Bedeutung Wichtigere forttragen läßt, und weil die Musik, mit ihrer innerlich ursprünglichen Beziehung auf tiefgefühlte Bedeutung, diese auch um so bestimmter heraushebt. Daher eben auch die Nothwendigkeit des Reims, den man, aus Mangel an Kenntniß des Grundcharakters der neuen Zeit und aus Vorurtheil für das griechische Alterthum, mit dem verachtenden Namen Geklingel zu brandmarken suchte, als ob Tonbewegung — nur nicht Tongegaukel — etwas Verächtliches gegen Bewegung überhaupt wäre. Daher bei den frühern deutschen Dichtern die mannigfaltigen und vielfachgegliederten Reimweisen mit kurzen und längern Reihen, da ihnen, um mannigfaltige Versgebäude hervorzubringen, nicht die Versglieder oder Füße (als plastische Beziehungen auf den

Moment) sondern die ganzen Verse gleichsam als ganze Töne in großgliedrigen Melodien dienen mußten.

Es fragt sich nun, nachdem wir den Einfluß der zunächststehenden Künste auf die Kunst des Wortklanges betrachtet haben, ob sich nicht der Einfluß des Kunstlebens aus entfernten Künsten in die in Rede stehende herüber erstrecken werde, und wie und von welcher Art ihr Einfluß sein müsse, im Fall derselbe statt findet. Sehen wir auf die plastisch-räumliche Seite des Kunstgebiets: so finden wir hier noch die Bildnerei mit der Malerkunst und die Baukunst nebst der Gartenkunst. Da aber in diesen das teleologisch-sittliche Erregen hier in der plastischen Form völlig aufgegangen und gleichsam mit derselben völlig erstarrt ist: so wird schon deshalb keine besondre Rückwirkung des Plastischen von hier aus möglich sein, weil es sich gleich durch das völlige Binden des Erregens selbst, auf diesem Punkte, erschöpft hat; es wird also nur die Wirkung des plastischen Gebiets überhaupt, wie es durch das plastische Bewegen in der Mimik und Tanzkunst thätig ist, übrig bleiben, welches aber, und somit der ganze Einfluß des plastischen Gebiets, völlig abgethan ist.

Auf der Seite des zeitlichen Gebiets bleibt uns aber noch die Poesie und Beredsamkeit, von deren Seite sich um so eher ein wichtiger Einfluß erwarten läßt, da die gesamte Kunst des Wortklanges an das Denken gebunden ist, und da sie sich nur durch Bezeichnen und Aussprechen des Gedachten thätig zeigen kann. Da aber die Beredsamkeit selbst nur durch ein dem Kunstgebiet an sich Fremdes zu einer selbstständigen Kunst wird, die Verskunst aber wegen ihrer größern Gebundenheit durch das Räumliche sich weniger als Form des Schönsprechens in der Beredsamkeit eignet, die eben wegen ihres Aufgehens

in den Zwecken des Lebens, um so weniger zu einem Er= fassen für das Erfassen gebunden sein darf: so wird auch die Verskunst, nicht eigentlich den Einfluß der Beredsam= keit erfahren, weil er sonst aus dem der Kunst Fremden hervorgehen müßte, sondern mit der Beredsamkeit zugleich den Einfluß der Poesie. Nun sind aber die Hauptgattun= gen der Poesie als eines innern Mannigfaltigen, die pla= stische und didaktische, und die ethische und lyrische. Die plastische wird aus mehrern Gründen schon in sich weg= fallen, weil sie auch in der Poesie zu fern steht; die didak= tische wird nach Analogie mit der Beredsamkeit, da es hier auf die Darstellung und Mittheilung, nicht sowohl auf das Darzustellende ankommt, mit dem Ethischen, und zwar vorzüglich mit dem Epischen darin, zusammenfallen, so daß uns also nur noch die das innerste Leben der Poesie umfassende Ethik und Lyrik übrig bleiben müssen, wie dies schon in der Natur der Sache liegt. Wir wer= den also zweierlei Versgattungen erhalten, die ethischen oder die Versgattungen mit dem Charakter des Werdens, und die lyrischen oder mit dem Charakter des Seins. Die lyrischen werden sich ausprägen zu einem Bilde des Seins, abgeschlossen in seiner Bewegung und durch den Fortgang der lyrischen Thätigkeit des Seins sich stets wie= derholend und demselben unterliegend, d. h. sie werden sich bilden zur Strophe; die epischen werden sich charakterisiren durch einen ununterbrochenen Fluß des Werdens, und zwar entweder zugleich mit dem bestimmten Festsiellen und Fest= halten der einzelnen Momente des Wortklanges, oder mit einer teleologischen und musikalischen Freiheit in Hinsicht auf die Länge der Verse oder des Tragens derselben als einzelner Töne, mit mannigfaltiger nicht stehender Har= monie der Reime. Jedoch darf bei der Möglichkeit einer

unendlichen Mannigfaltigkeit durch Combinationen im Einzelnen, dem Genie des Dichters nicht die Freiheit versagt werden, sich im Epischen dem Lyrischen zu nähern, oder auch wohl das Epische in dem Versbau lyrisch zu gestalten, zumal bei der Verwandtschaft der gesamten Kunst des Wortklanges mit der Musik.

Innerhalb des ethischen Einflusses der Poesie auf die Verskunst wird sich noch zeigen der Unterschied des Epischen und Dramatischen dadurch, daß das Dramatische auch der Versification Eigenthümlichkeiten aneignen wird, die sich nur durch den Einfluß eben des Wesens der dramatischen Form deuten und verstehen lassen. Diese Eigenthümlichkeiten gründen sich wieder auf die Nothwendigkeit, daß die Poesie, so wie die Darstellung des in ihr Gedachten, afficirt werde durch die Mimik, und, ich möchte am liebsten sagen, durch das räumliche Leben, welches im Drama das Wesentlichste ist. Diese Eigenthümlichkeit ist es auch, welche im Kunst- und Poesieleben eines plastischen Zeitalters den tragischen Trimeter erzeugte, und im Lustspiel den mannigfaltigen Wechsel des Verses. Sie ist es ferner, welche in einem teleologischen Zeitalter der Kunst einem Shakespeare seine Freiheit in der Behandlung des Verses, und die Mischung der Verse mit der Prose gab. So hängt alles auf das innigste in dem großen Leben der Kunst zusammen, nichts ist zufällig. So wie der Hexameter, in welchem man denselben Sinn der Bewegung fand, den der stolze Gang eines Helden zur Schlacht ausdrückt, in seinem ganzen Charakter das Gepräge eines ununterbrochenen Fortschreitens und Werdens trägt, so wie in ihm die Möglichkeit gegeben ist, daß, wenn er einmal begonnen, er sich ruhig fortwälze als ein Strom; so stellt der jambische Trimeter die feste Geschlossenheit nicht eines in Gang

gebrachten und unwandelbar sich als eine stätige Reihe entwickelnden Werdens, sondern eines Werdens, das in einem immerfort innerlich thätigen Wollen sich offenbart, das nicht fortfließt als ein durch Bestimmtheit im Großen durchweg sicher Geleitetes, sondern das in jedem Augenblick anders werden will, als es soll; es liegt in demselben ein Kampf, der sich in dem plastisch-bestimmten, doch aber das Teleologische frei in sich darstellenden Versmaße, durch seinen doppeljambischen Dreiklang und scharfabbrechenden Schlußfall, welcher sich in jedem Gliede schon vor dem Schlusse gleichsam wiederholt abspiegelt, und sehr ausdrucksvoll erneuert. Doch dies ist Sache des Gefühls, und wir gehen nun zur Prose über, es einer ausführlichen Kunst des Wortklanges überlassend, die Einzelheiten und Besonderheiten der Verse nach ihrem Zusammenhange mit den höhern und dem höchsten Prinzip zu deuten.

Die Prose wurde von uns unlängst anerkannt als die im Gegensatz gegen das Plastische entwickelte teleologische Gestaltung in der Kunst des Wortklanges, oder im Sprechen als schöner Kunst. Sie erschien daher auch ihrem Wesen nach basirt auf den innern Zusammenhang des Sprechens als eines ganzen Werdens, nicht, wie die Verskunst, unmittelbar auf das Erfassen des Moments, das daher auch stets zurücktreten mußte gegen die im Zusammenhange des Werdens liegende Gattungsthätigkeit. Wir können uns nun in Rücksicht ihrer einige Fragen vorlegen, deren Beantwortung so ziemlich das wichtigste Hierhergehörige erschöpfen wird. Die erste Frage betrifft die Entstehung derselben und äußert sich vorzüglich darin, ob die Prose eher entstanden sei oder die Verskunst? Dem äußern Anschein widersprechend geben uns die griechischen Geschichtschreiber

die Nachricht, daß die Prose spätern Ursprunges sei, als die Verskunst, indem sie den Pherecydes als den Erfinder derselben nennen. Freilich ist die Sprache des gemeinen Lebens nicht in Versen, und man sollte also meinen, daß schon deshalb die Prose älter sein müsse, da sie die natürliche und erste Art des gewöhnlichen Sprechens ist. Aber freilich ist hier nicht die Rede von dem gewöhnlichen Sprechen, sondern von dem Schönsprechen; schön gesprochen wurde aber wohl nur zuerst das, was für Alle gesprochen wurde, also entweder durch und in sich selbst als Erfassen der Form des Universums für das Erfassen, oder dadurch, daß es die höchsten Zwecke des Menschenlebens zum Gegenstande hatte, auch ein allgemeines Interesse erhielt und behauptete. Letzteres, das Interesse, welches durch die Aufnahme der höchsten Zwecke des Lebens entsteht und also das Erfassen der Form diesen unterordet, ist das Interesse der Beredsamkeit. Die Rede als Ursache eines Werdens, ordnet sich diesem Werden unter; sie kann als eine bloße Erscheinung vorübergehen, ohne als ein Bleibendes festgehalten zu werden, während in dem Werden, das sie veranlaßte, sich ein Bleibendes entwickelt; es kann daher die Rede an und für sich untergehen. Das Interesse der Beredsamkeit erfordert die Erhaltung nicht. Aber es giebt ein zweites Interesse, das wahre innerste Interesse der Kunst und also auch der Poesie, welches dadurch begründet wird, daß in der Rede die Form des Universums erfaßt wird für das Erfassen, und dieses Erfassen verlangt und fordert die Erhaltung des Kunstwerkes. Denn die Wirkung der Rede, die einen bestimmten Zweck im Leben der Menschheit erreichen will, wenn sie einmal mit genügender Kraft angeregt wurde, setzt sich selbst fort, und verbreitet sich selbstthätig über einen immer größern Kreis

von Individuen, stets wachsend, wie die Ringe des bewegten Wassers, ohne daß die Rede immer wieder jedem, der sie nicht zuerst hörte, erneuert werden müßte. Aber das Erfassen für das Erfassen muß immer von jedem Individuum selbst vollzogen werden; es muß gleichsam von jedem das Kunstwerk unmittelbar selbst wieder innerlich geschaffen werden, wenn es für Alle sein soll, eben deshalb aber muß es auch erhalten werden, weil das Vollziehen dieses Erfassens, dieses Wiedererschaffen, nicht von Allen auf einmal geschehen kann, sondern nach und nach in der Zeit erfolgen muß, und weil ja nicht Alle, für die das Kunstwerk doch ist, zu gleicher Zeit leben. Soll also ein Werk der Beredsamkeit der Fortdauer würdig sein, so wird diese Würdigkeit und der Anspruch auf Fortdauer eben sich darauf stützen müssen, daß es zugleich ein Kunstwerk ist, also unmittelbar auf die Kunst, d. h. in so fern darin zugleich zu erfassen ist die Form des Universums für das Erfassen, und so wird eine Rede Ansprüche auf Dauer machen können, eigentlich nur durch das poetische Interesse.

Da nun das erste Erwachen des Erfassens für das Erfassen, so wie des Erfassens der Form überhaupt fällt in das Gebiet des Plastischen, so war es auch natürlich, daß in der Kunst des Schönsprechens die Verskunst das Erste war, und gleich den bestimmtesten Gegensatz gegen das gemeine Sprechen bildete, ein Ergebniß, daß sich noch überdies stützte auf die Leichtigkeit des Aufbewahrens, befördert durch das Plastisch-Stehende der Verskunst. So wurde also alles Sprechen, was als Kunst ein Sprechen für Alle sein sollte, ein Sprechen in Versen, ein Sprechen in höherer Potenz.

Daraus und aus dem Verhältniß zwischen der Poesie und Beredsamkeit, ergiebt sich aber auch die Beantwor-

tung der Frage, die als die zweite aufzustellen war, nämlich wodurch die Verskunst gleich ursprünglich Eigenthum der Poesie und nicht der Beredsamkeit wurde. Die Verskunst blieb so lange das einzige Schönsprechen im Gegensatz gegen das gemeine Sprechen, als Poesie und Beredsamkeit noch nicht bestimmt sich getrennt und letztere sich für sich ausgebildet hatte. Erst als durch die weiter entwickelten Verhältnisse des bürgerlichen Lebens das Streben nach den höhern Zwecken des Lebens bestimmter hervortrat, erfolgte jene Trennung, und mit ihr entstand die Prose. Aber da nichts in der Welt durch einen Sprung geschieht, so geschah es auch hier, daß eben aus dem Verse, indem die plastische Gebundenheit durch den Moment nur erweitert wurde, bei dem nothwendigen Eintreten eines Uebergewichts des teleologischen Zusammenhanges durch die Zwecke des Lebens, der Moment sich nur ausbildete zu freier sich bewegenden aber harmonisch gegen einander tretenden Gliedern, deren Entwickelungsgang durch den innern Zusammenhang des Gedachten bestimmt und geleitet wurde und so den Numerus gab, während natürlich die Beziehungen auf das Gesamtwerden mannigfaltigere Verbindungen des Einzelnen und einen größern Reichthum an Entwickelungsformen erzeugten.

Warum übrigens die Prose der Beredsamkeit und die Verskunst der Poesie zu Theil wurde, geht schon aus dem vorhergesagten mit hervor, und ist dort hinlänglich erwiesen worden; es kann aber noch untersucht werden, ob diese Zutheilung so fest und unwandelbar durch die Natur der Sache bestimmt sei, daß keine Aenderung eintreten und es gar nicht gestattet werden könne, daß Beredsamkeit sich der Verskunst, Poesie der Prosa bediene? Freilich, können wir darauf antworten — denn es ist die vierte

Frage — iſt in der innern Grundlage der Poeſie und Verskunſt, wie der Beredſamkeit und Proſe etwas vorhanden, welches ſie nothwendig ſo für einander beſtimmt, wie ſie einander zugeſellt ſind, jedoch nicht ſo, daß Poeſie aufhörte Poeſie zu ſein, wenn ſie ſich der Proſe bediente, und umgekehrt Beredſamkeit Beredſamkeit, wenn ſie in Verſen ſpräche. Die Erfahrung hat längſt bewieſen, daß ſich die Poeſie ihre Anſprüche an die Proſe nicht will ſtreitig machen laſſen, wohl aber hat es die Beredſamkeit bis jetzt unterlaſſen, den Vers für ſich in Anſpruch zu nehmen, und es muß alſo das Band zwiſchen der Beredſamkeit und Proſe feſter ſein, als zwiſchen der Poeſie und Verskunſt.

Dies liegt wohl unmittelbar in dem teleologiſchen Charakter, welcher durch die Zwecke des Lebens, denen ſich die Beredſamkeit unterordnet, in dieſelbe gebracht wurde, der nun entſchieden gegen alles Plaſtiſche vorwaltet, und dieſes, wo es der Wirkſamkeit der Beredſamkeit als hinderlich erkannt wird, verdrängt. Es liegt alſo dies in eben demſelben, wodurch überhaupt die Proſe entſtand, da es bekannt iſt, daß vor der eigentlichen umfaſſendern Entwickelung der Beredſamkeit, auch Lehrer und Redner ſich des Versmaßes bedienten und damit ſelbſt Muſik verbanden. Es iſt dadurch aber eine Schwierigkeit gegeben, die noch kein Redner eigentlich bis jetzt überwunden hat, und die auch wohl ſchwerlich überwunden werden kann. Könnte nämlich ein Meiſter der Verskunſt dahin gelangen, daß ſein Sprechen in Verſen nicht als ein durch künſtliche Vorbereitung Angeeignetes, ſondern als ein Urſprüngliches, unmittelbar aus ihm ſelbſt entſtehendes, erkannt werden müßte, und könnte er ſo einen Gegenſtand, der ſich gründet auf die Zwecke des Menſchenlebens, behandeln, unbe-

ſchadet dieſer Zwecke ſelbſt, warum ſollte dann nicht der Redner ſo gut des Verſes ſich bedienen können, als der Dichter der Proſe? Aber freilich müßte das Vorausgeſetzte wirklich ſtatt finden, wenn irgend ein Redeſtück, deſſen Weſen nicht poetiſch, ſondern rhetoriſch iſt, in Abſicht des Versmaßes gebilligt werden ſoll, ſo daß wir nicht mehr immer nur Poeſie in den Verſen ſuchen, und dieſen das Verdammungsurtheil ſprechen, wenn ſie nicht gerade poetiſchen Werth haben. Doch iſt in der Beredſamkeit kein wirkliches Bedürfniß der Verskunſt und alſo auch kein Grund vorhanden, warum für ſie die Meiſterſchaft in der Verskunſt ſo hochgetrieben werden ſollte, und es wird daher wohl eine ſolche Meiſterſchaft beſondern Verskünſtlergenies, wenn man ſie ſo nennen darf, den Sgricci, Wolf und Roſa Thaddei überlaſſen bleiben müſſen, die, als außerordentliche Erſcheinungen, ſie zuweilen in ſich darſtellen. Uebrigens bliebe noch die Frage, ob nicht bereits viele Verſe, die als poetiſch gelten, nur rhetoriſch, d. h. Werke der Redekunſt und des Stils ſein dürften?

Ob es auch verſchiedene Arten der Proſe gebe? dieſe Frage darf wohl kaum noch als die fünfte beſonders aufgeſtellt werden, da bei Betrachtung des freien Teleologiſchen ſchon voraus zu ſehen iſt, daß eine beſondere Beſtimmtheit der Proſe zu innig von dem Gedachten und Geſagten ſelbſt abhangen und die Proſe in ſo fern gleichſam in dem jedesmaligen Charakter des Geſagten aufgehen werde, ſo wie auch, daß die dadurch folgenden Verſchiedenheiten ſich werden auf die drei Gattungen des Epiſchen, Dramatiſchen und Lyriſchen zurückführen laſſen.

Wichtiger aber iſt die Berichtigung der Anſichten oder Vorurtheile in Betreff der ſogenannten poetiſchen Proſe. Was iſt dieſe eigentlich? Iſt ſie das Bilderſprechen ohne

Versmaß? Dies dürfte schwerlich zu verwerfen sein, denn man würde sonst der Poesie ihr unbestreitbares Recht nehmen, sich der Prose zu bedienen. Ein solches Sprechen ist in Absicht des Gedachten Poesie, in Absicht der Kunst des Wortklanges Prose. Will man dies poetische Prose nennen? Gut, dann läßt sich aber auch nichts weiter dagegen sagen. Wie aber wenn in einem Werke der Beredsamkeit, also ohne poetische Tendenz, das Bildersprechen ein wirklich poetisches wird, indem zugleich kein Versmaß statt findet? Dann liegt das Uebel nicht in der Prose, als einem poetischen Sprechen, sondern in dem Gedachten und dessen Darstellung durch das Denken, als einer poetischen Rede ohne wirklich poetische Tendenz. Wie endlich, wenn die Prose, indem sie Darstellungsmittel eines Poetisch-Gedachten wird, zugleich sich anmaßt, das Versmaß ersetzen zu wollen, und sich zu einem plastischen Rhythmus hinzuarbeiten strebt? Dies dürfte wohl der eigentliche Treffpunkt sein. Denn dadurch zerfällt die Prose mit sich selbst und verliert und verleugnet ihren Charakter. Daher denn der Schwall und Fall und hochtönende Klingklang der jeden Gedanken zum Bombast stempelt, wie er vorzüglich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Uebertragen fremder Dichter in deutsche Prose bei uns üblich wurde, und uns dergleichen noch neulich der Berliner Gesellschafter in den angeblichen Gedichten des Lord Byron aufgestellt hat. Die Prose bleibe nur wirklich Prose, so kann die Rede immer Poesie sein; wir sehen dies oft genug in Göthe und Jean Paul.

Bisher haben wir von dem Mannigfaltigen in der Kunst des Wortklanges geredet, in so fern es in dem Wesen dieser Kunst, wie in der Kunst überhaupt, gegründet war. Wir setzten daher auch die Kunst des Wortklanges

durchaus ideell, ihrem Wesen und ihrer Ursprünglichkeit nach, als ein Lebendes in der mündlichen Rede. Da aber die Rede selbst als solche, die für Alle ist und ein allgemeines Interesse hat, Anspruch macht auf Dauer: so wird dadurch bedingt sein die Möglichkeit einer willkührlichen Erneuerung derselben als nothwendig für diese Dauer, und diese wieder voraussetzen die Nothwendigkeit der Aufbewahrung des Gesprochenen für dieses Erneuern. Dieses Aufbewahren aber wird geschehen können mittelst des Gedächtnisses oder der Schrift, und obgleich die letztere jetzt das einzige Aufbewahrungsmittel geblieben ist: so ist doch durch jenen ursprünglichen Unterschied auch in der willkührlichen Erneuerung ein Unterschied begründet worden, der noch für die Ursprünglichkeit jener Aufbewahrung durch das Gedächtniß zeugt. Es kann nämlich der eine Rede Aufbewahrende und sie Erneuende dieselbe ins Gedächtniß fassen und sie sich so innig aneignen, oder er kann sie unmittelbar aus der Schrift erneuen, d. h. er kann sie lesen oder vorlesen; dadurch entstehen Declamation und Lesen. Was die eigentliche Declamation, in so fern sie in diesem engern, nicht im weitern Sinne, genommen wird, wo sie das Lesen zugleich mit umfassen müßte: so liegt ihr Wesentliches darin, daß der Sprechende die Rede des Dichters oder Redners ganz in sich aufgenommen, und daß sein ganzes Leben sich in das Leben der Rede verwandle, wo denn, obgleich hier die Declamation als ein Sprechen, nur rein für sich als solches gelten darf, doch das Zusammentreten mit der Mimik unvermeidlich bleibt, und hier ist gerade der innigste Berührungspunkt zwischen der Mimik und der Kunst des Wortklanges, und so durch diese mit der Poesie und Beredsamkeit gegeben. Es wird also der Declamator immer schon auf dem

Punkte stehen, wo er das zu erneuernde Werk der Dichtkunst oder der Beredsamkeit ganz durch sein ganzes äußeres Leben darzustellen strebt, wovon das Sprechen eine bestimmte Erscheinungsart ist. Damit ist nun aber freilich nicht eine gewisse stehende Form des Sprechens gemeint, wie sie sich nebst einer gezwungenen Gesticulation unter dem Namen des Declamirens festgesetzt hat.

Anders ist es beim Vorlesen. Der Vorleser ist an die Schrift gebunden; die höchste Kunst liegt darin, daß er diese beherrsche, und wenn er auch, wie dies Göthe mit Recht verlangt, einem jeden Schriftwerke, seinen bestimmten Charakter abgewinnen soll, so ist doch von ihm zu verlangen ein festes Zusammenhalten der eignen Subjectivität, die eben nur durch dieses Zusammenhalten von den Hörern vergessen werden kann, da sie unmöglich in dem Vorgelesenen wird rein aufgehen können. Dies ruhige, gesetzte Zusammenhalten eigner Subjectivität giebt eben durch die dadurch entstehende strenge Scheidung dem Leser das Vorgelesene als ein Rein-Objectives, das er nun leicht in sich aufnehmen und sich innerlich das Gedachte wieder aufbauen kann zum innern Kunstwerke, denn dies soll eigentlich nur durch das Vorlesen erreicht werden, indem nicht äußere Darstellung der Zweck ist, welcher der Hörer, aus sich herausgehend, sich ganz hingeben soll.

Daß aber auch, bei der Declamation so wohl als beim Lesen, der poetische Einfluß des Epischen, Dramatischen und Lyrischen zu beachten sein werde, und daß die dadurch bedingten Unterschiede streng werden festzuhalten sein, darf hier nur berührt werden mit hinzugefügter Bemerkung, daß die Nichtachtung dieses Unterschiedes bereits nur zu viele Mißgriffe veranlaßt und eigentlich das Vorwalten des lyrischen Lesens und Declamirens erzeugt hat.

In Absicht des Unterschiedes zwischen Vers und Prose kann noch zum Schluß Folgendes erinnert werden. Da in der Prose die Beziehung auf den innern Zusammenhang und auf das Ganze vorwaltet und eine gewisse Freiheit giebt von dem Einzelnen, dieses in sich aufgehen lassend: so wird bei der Declamation und dem Lesen der Prose diese Beziehung herrschen, als ein freies Bewegen des Einzelnen mit überwiegendem Vorwalten des Sinnes über den Klang; dagegen die plastische Ursprünglichkeit des Verses auch der Declamation und dem Lesen seine bestimmte Form und Charakter geben wird, und diese werden darin bestehen, daß man das Maß bestimmt hören lasse. Wenn man beim Lesen das Skandiren tadelt, so trifft dieser Tadel wohl nicht die Gebundenheit der Rede durch dies Maß, sondern die Gebundenheit des Declamators oder Vorlesers, der das Maß nicht darstellen kann in seiner Bestimmtheit, ohne zugleich die Freiheit der mündlichen Rede, das eigentliche Leben und Bewegen derselben, darin untergehen zu lassen. Dazu kommt noch, daß das Vorwalten des Teleologischen in der Kunst der neuen Zeit überhaupt gegen das Plastische, und die bestimmte Neigung für das Sprechen der freien Prose, auch auf den Vortrag des Verses angewendet wird, und die Anforderungen, in Bezug auf jene Freiheit des Lebens im mündlichen Vortrage, vielleicht mehr als recht ist, erweitert und verstärkt hat. Die alten Griechen trugen gewiß das Versmaß viel bestimmter vor, denn ihr ganzes Wesen erhob sich dabei zu einem innern Tanze, der in dem Gefühl des Sprechers und des Hörers waltete; so wie noch jetzt Kinder, mehr in dem Rein-Plastischen lebend, das Versmaß gern so bestimmt als möglich hören lassen, und mit gewissen tänzerischen Bewegungen begleiten.

4. Die Musik.

§. 58.

Das hörbare Bewegen gestaltet sich durch Ausbildung des Lautes für sich zum Ton Behufs des Erfassens der Form des Universums für das Erfassen im Ausdruck des Kampfes der Idee der Form mit dem Stoffe, und wird zur Tonkunst oder Musik.

Unter den Künsten des hörbaren Bewegens ist die Musik die zweite und im zeitlichen Gebiete der Kunst überhaupt die letzte. Der Laut ist in beiden Künsten des Bewegens, der Kunst des Wortklanges und der Musik, das erste Element, wird aber gleich von Anfang an in der einen anders ausgebildet, als in der andern. In der Kunst des Wortklanges bleibt er an sich nur Laut und für sich unverändert, und wird sogleich als solcher durch Zusammensetzung zur gegliederten hörbaren Bezeichnung in der Sprache ausgebildet; er wird zum Klange erst durch diese Zusammensetzung, und da die Kunst des Wortklanges ihrer ganzen Existenz nach nur abhängig ist von der Sprache, und sich in und mit derselben als an ihrem Subsirat ausbilden kann: so wird sie auch erst ihre Entwickelung *nach* jener Verknüpfung der Laute zu einem gegliederten Hörbaren beginnen. In der Musik dagegen wird der Laut *vor* aller Verknüpfung rein für sich ausgebildet und seine Dauer bestimmt, oder er wird zum Ton oder Klang. Der erste Moment des hörbaren Bewegens wird mit Sorgfalt erfaßt für sich, gegen alles ihm Fremdartige und ihn Verwirrende geschützt, und ihm so Dauer und eignes Leben gegeben. Jeder Sänger, der sein eignes körperliches Gefühl bei dem

Bestreben, einen reinen Ton hervorzubringen, beobachtet hat, wird dies bestätigen, und er wird wissen, wie er schon im Voraus mit Sorgfalt in der Kehle gleichsam den Ansatz nahm um im Stande zu sein, alles störende Fremdartige, ihn zum bloßen Schall verwirrende, abzuhalten, und ihm so, wie er nun im ersten Momente entstanden ist, Dauer zu geben. Darin aber liegt der wesentlichste Unterschied zwischen der Kunst des Wortklanges und der Musik; er liegt also, wie dies auch natürlich so sein muß, in den ersten Elementen des Entstehens beider.

Wenn aber in der Musik der Laut vor aller Verknüpfung zu einem hörbaren Mannigfaltigen für sich entwickelt werden muß zum Ton, d. h. wenn der erste bestimmte Moment des hörbaren Bewegens, ohne durch ein ihm Fremdes verwirrt zu werden, Dauer erhalten muß für sich: so muß auch der Laut an und für sich Bedeutung haben, noch mehr aber der Ton. Diese Bedeutung des Lautes kann aber keine andre sein als die Bedeutung alles Schallens und Tönens in der ganzen Natur und jedes Naturlauts. Jeder Laut aber ist unwillkührlicher Ausdruck des Schmerzes oder der Lust, und das ganze hörbare Bewegen der allgemeine Ausdruck der allgemeinen Freude oder des Schmerzes der Gesamtheit, oder, wie wir bereits es ausgesprochen haben, der Ausdruck des Kampfes zwischen der Idee der Form und dem Dasein oder der Form mit dem Stoff (s. §. 37. S. 198. u. ff.). In der Sprache aber geht diese ursprüngliche Bedeutung des Lautes unter in der Bedeutung, welche nun dem mannigfaltigen Hörbaren als einem Zeichen sich zum Grunde legt; es ist nicht mehr von einer Bedeutung zunächst für das Gefühl die Rede, sondern von einer Bedeutung zunächst für den Verstand, wo das Einzelne nicht mehr für

ſich, ſondern nur als Theil eines zu verſtehenden Ganzen Bedeutung hat. In der Muſik aber muß eben, da der Laut rein für ſich Dauer erhält und auch für ſich ausgebildet wird zur Dauer vor der Verknüpfung zu einem hörbaren Mannigfaltigen, auch die urſprüngliche Bedeutung des Lautes als unwillkührlichen Ausdruckes der Luſt und des Schmerzes für ſich feſtgehalten und ausgebildet werden. Darin aber wird der Laut ein Objectives für die menſchliche Thätigkeit, und der Menſch baut ſich nun ein Reich aus Tönen, aus den auf das feinſte nuancirten Ausdrücken der Luſt und des Schmerzes, als ein Ganzes der Kunſt, in welchem eben angeſchaut wird ein durchgeführtes harmoniſches Leben des Ausdrucks der Freude und des Schmerzes und in dieſem die Form des Univerſums. Es wird ein muſikaliſches Kunſtwerk ein ſolches Leben des Ausdrucks der Freude und des Schmerzes, wie in der geſamten Natur ſich auch wieder offenbart in allen Stimmen und allen Arten des Schalles ein ſolches Naturleben dieſes Ausdrucks.

Dadurch aber erhält die Muſik ihren eigenthümlichen ſie von allen übrigen Künſten, ſo wie auch denen des zeitlichen Gebiets unterſcheidenden Grundcharakter. Das erſte gleichſam reingeiſtige Succeſſive oder Zeitliche, iſt der Gedanke in der Poeſie; aber der Gedanke iſt immer ein Reflectirtes. In ſo fern nun die Poeſie die Form des Univerſums darſtellt für das Erfaſſen in einem Gedachten, giebt ſie alſo zuerſt und zunächſt unmittelbar ein Reflectirtes und iſt in der Art, wie ſie das Kunſtwerk entſtehen läßt, ein Erzeugniß der Reflection; aber ſie giebt nur in und durch das Reflectirte nicht wieder ein Reflectirtes oder das Reflectirte an ſich ſelbſt, ſondern eine Anſchauung, und ſo geht alſo das Reflectirte als ein unmittelbar Erſtes

in der Poesie, in so fern sie eine besondre Kunst ist, voraus und die Anschauung folgt nach und aus dem Reflectirten, und diese Anschauung muß dann wieder verstanden und gedeutet werden durch die Reflection. Die letztere Function des Reflectirens hat sie aber mit jeder Kunst gemein, so wie auch, daß die Reflection in der Poesie überhaupt das Ursprünglich-Erste bei dem Entstehen des Kunstwerkes sein und den ersten Gedanken geben muß. Dies muß sie aber bei jeder Kunst, und es werden daher alle Künste das Reflectiren als ein Gemeinsam-Erstes und als ein Gemeinsam-Letztes haben müssen, eben weil jedes Kunstwerk in allen seinen Beziehungen verstanden sein will und also auch in allen Beziehungen bei seinem ersten Ursprunge gedacht sein muß. Das wirklich Unterscheidende zwischen Poesie und Musik wird also nothwendig liegen müssen in dem Verhältnisse zwischen Reflection und Anschauung bei Erzeugung der Letztern. Und so wird in der Musik die Anschauung nicht hervorgebracht werden durch ein Geistig-Successives, sondern durch ein Körperlich-Successives durch ein Hörbares, in welchem unmittelbar die Anschauung gegeben ist, so das also hier das Körperlich-Successive, das Hörbare, das Erste ist, und die Reflection nur die erste und letzte allen Künsten gemeinsame Function behält.

Dieses Gegebensein der Anschauung durch ein Körperlich-Successives hat die Musik zwar auch mit der Kunst des Wortklanges gemein, denn auch in ihr wird die Anschauung gegeben durch ein Sinnlich-Successives, worin eben als in einem unmittelbaren Bewegen alles zeitlichen Erscheinens der gemeinsame Grundcharakter in diesen beiden, so wie in der Mimik und Tanzkunst, als gemeinsamer Grundcharakter, das Bewegen des Räumlichen zum Ewigen liegt.

Die Kunſt des Wortklanges unterſcheidet ſich jedoch wieder dadurch, daß der Naturlaut nicht zum Tone wird als ein für ſich zu Erfaſſendes, ſondern daß er eben, wie vorher geſagt, untergeht in der Bedeutung des Worts, und erſt in der Verknüpfung der Laute zum Klange wird, dagegen in der Muſik jeder einzelne Laut, als Ton, in der Verknüpfung der Laute gleichſam ſelbſtſtändig durchgeht. Durch dieſe Selbſtſtändigkeit aber iſt die Möglichkeit gegeben, daß die Tonkunſt ganz frei werde von der Kunſt des Wortklanges und der Poeſie, und ſich für ſich ausbilde zur Erzeugung freier Tongebäude, in denen die Form des Univerſums angeſchaut wird, indem die Töne allein darin walten und eine Welt des Schönen, ein Leben der Töne darſtellen.

§. 59.

Das hörbare Bewegen ſetzt ſich durch die Mannigfaltigkeit des Bewegenden und Beweglichen ein Mannigfaltiges der Stimmen, die entweder Stimmen eines lebenden Organismus, oder lebloſer mechaniſcher ſein werden.

Der Schall, Laut, Ton iſt ein hörbares Bewegen, er iſt alſo auch in allem Bewegenden und der Bewegung fähigem, er iſt eben deshalb ein Körperlich-Zeitliches oder Körperlich-Succeſſives. Er wird alſo durch die ganze Natur verbreitet ſein, wo nur irgend ein Bewegen ſtatt findet, als Ausdruck des Kampfes der Form mit dem Daſein. Unter allen aber, die der Hervorbringung eines Schalles oder Tones fähig ſind, ſteht der Menſch oben an, weil ſein Organismus am vollkommenſten iſt, den erſten Moment des Lautes in ſich zu faſſen und ihm Dauer zu geben, und ſo bildend zu beherrſchen, und weil ihm die

geiſtige Kraft verliehen iſt, die ihn zur Kunſt führt und ihm die Herrſchaft giebt über ſein eigenes körperliches Erſcheinen. Betrachten wir die übrige lebende Schöpfung, ſo finden wir freilich auch hier ein mannigfaltiges Tönen, aber es kann nicht in das Gebiet der ſchönen Kunſt treten, da dieſe vom Menſchen ausgeht, der Menſch aber keine ſolche Gewalt hat über das hörbare Bewegen andrer Lebenden, wie ſie für die Kunſt erforderlich wäre. Die Lebensſtufe, auf welcher die Thierwelt ſteht, entzieht ihm die Herrſchaft über dieſelbe in dieſer Hinſicht, und ſo muß er ihre Stimmen der großen Naturmuſik überlaſſen, die in ihnen lebt und ſich ausdrückt. Der Menſch bleibt alſo für das Tönen, Behufs der Kunſt, der einzige Repräſentant der lebenden Schöpfung; aber außer ſeiner eignen Stimme ſteht ihm noch das Tönen der lebloſen Schöpfung zu Gebote. Hier kann er herrſchen, denn er hat volle Gewalt, weil es nicht mehr auf Erhaltung des Organismus und der Wirkung deſſelben ankommt, wie bei den lebenden Weſen, ſondern weil das Lebloſe rein als Stoff behandelt werden kann, dem ein neuer Organismus zu geben iſt. Es kann aber dieſe Thätigkeit und dieſes Einwirken auf lebloſe Stoffe, Behufs des Tönens und der Tonkunſt nichts Anderes wollen, als mannigfaltige Stimmen hervorbringen, deren jede wieder eben ſo ihren eigenthümlichen Charakter hat, wie die Menſchenſtimme, diejenige, welche der Menſch für ſeine Kunſt unmittelbar in ſich vorfindet, den ihrigen. Alle übrige Stimmen der lebenden Schöpfung ſind für die Kunſt ſeiner Herrſchaft entzogen, er muß alſo Leben in die lebloſe Schöpfung bringen, ihr Stimmen geben, und ſo ſich Muſik-Werkzeuge ſchaffen. Ein Muſik-Inſtrument iſt alſo nichts weiter, als eine Stimme, durch die Art und Geſtaltung eines

leblosen Stoffes erzeugt, und dadurch eine besonders charakteristische Erscheinung des Tönens gebend, ja wir können nun kurz sagen, die Stimme überhaupt sei nur eine besondere Erscheinungsart des Tönens.

Das Tönen ist aber ein Successives, eben weil es ein hörbares Bewegen ist. Dieses Successive kann sich aber auf folgende mehrfache Weise entwickeln: 1) es kann sein die ununterbrochene Dauer eines und desselben Klanges, ein langgehaltener Ton, oder eine continuative Succession, so daß das Fortschreiten der Momente des Successiven vollkommen stätig ist, und die Momente nur subjektiv zu unterscheiden; 2) es kann sein wieder nur ein Ton, aber so, daß die Momente des Fortschreitens objectiv verschieden sind, so also, daß zwischen das Fortschreiten von einem Moment zum andern ein Moment des Nichttönens fällt — iterative Succession des Hörbaren. 3) Es können die Momente des Tönens nicht bloß in dem subjektiven oder objektiven Erfassen ihrer Dauer, sondern auch in sich der Art nach verschieden sein. Dies giebt eine Succession des Mannigfaltigen im Tönen, nicht der Dauer nach, sondern der Art nach. Wir können jene ersten beiden Arten der Succession, die Succession des Zeitlichen im Hörbaren nennen, so wie dieses die Succession des Hörbaren selbst, in so fern es ein Mannigfaltiges in sich ist. Jeder Ton ist ein andrer als der nächst vorhergehende und als der nächstfolgende. Da diese Verschiedenheit aber abhängt von dem körperlichen Bewegen, also von der Schnelligkeit der Schwingungen der Luft, wie ich dies aus der Physik als bekannt voraussetze: so wird der Umfang alles Tönens begränzt sein, als ein Successives a parte ante und a parte post durch die Unmöglichkeit des Tönens, oder durch die Unmöglichkeit die Schwingungen noch auf beiden Seiten nach der angefan-

genen Progeſſion des langſamern Schwingens oder des ſchnellern Schwingens fortzuſetzen, alſo a parte ante durch die Unmöglichkeit eines langſamern Schwingens und a parte post durch die Unmöglichkeit eines ſchnellern Schwingens. Es wird aber der Umfang einer jeden Stimme, da er zwiſchen dieſen beiden Endpunkten liegen muß, verſchieden ſein, weil das Schwingen in Abſicht der größern oder geringern Schnelligkeit durch den die Schwingungen erregenden Stoff bedingt iſt. Ja, bei einer durch Naturorganismus bedingten Stimme (alſo der Menſchenſtimme) wird dieſer Umfang ſehr verſchieden ſein können, da er abhängt von der Entwickelung des Organismus, welche ſelbſt ein Fortſchreiten iſt, ſo wie auch von der beſondern Beſtimmtheit dieſer Entwickelung, wie ſie gegeben iſt nach der Verſchiedenheit der Individuen, ſo daß alſo alle Verſchiedenheiten des Umfanges ſich nicht nur werden bei einem einzelnen Individuum im Fortgange der Entwickelung zeigen können, ſondern auch in einzelnen Beſtimmtheiten des Umfanges als beſtimmten Verſchiedenheiten in einzelnen Individuen, welche dieſen eigen ſind und bleiben z. B., die Baßſtimme des männlichen und die Diskantſtimme des weiblichen Geſchlechts. Dadurch wird ſich aber die Menſchenſtimme eben als ein lebendes durch lebenden Organismus bedingtes beurkunden, dagegen die Stimme eines künſtlichen mechaniſchen Organismus nur die letztere Art der Verſchiedenheit des Umfanges in ſich darſtellen wird, nicht aber die erſten durch organiſche Entwickelung bedingten, wodurch alſo die Hindeutung auf organiſche Entwickelung und Leben wegfällt. Jedem Inſtrument wird alſo auch ſein beſtimmter Umfang gegeben ſein, über den er nicht hinausgehen kann.

Innerhalb dieſes Umfanges aber wird nun die ganze Reihe der Momente des Tönens liegen müſſen, und da jeder Moment bedingt iſt als ein Moment des Bewegens durch die Zahl der Schwingungen, ſo wird jeder dieſer Momente in der ganzen Reihe ſeine beſtimmte Stelle haben müſſen als Ton. Da aber die Mehrheit der Schwingungen ſich nothwendig der Zahl nach beſtimmen wird, ſo muß auch nothwendig das Verhältniß der Zahlen eintreten, und es werden alſo die Schwingungen Progreſſionen bilden, unter denen die wichtigſte eine geometriſche iſt. Findet aber die letztere, die geometriſche ſtatt, ſo wird zwiſchen dem als Eins geſetzten Ton und dem als Zwei geſetzten, alſo das Doppelte der Schwingungen enthaltenden, eine Reihe von Momenten liegen, die wieder zuſammen als Einheit gelten (die Octave), und die Töne welche dieſe Einheit begränzen, werden eigentlich ein und derſelbe Ton ſein, aber vermöge der Zahl der Schwingungen auf einer höhern oder niedern Stufe in dem Umfange des möglichen Tönens. Durch eine ſolche Einheit (Octave) wird ſich aber auch der Umfang des Tönens meſſen laſſen, und es wird dieſe Octave immer wieder zu betrachten ſein in dem Umfange des Tönens, wie die Einheit in einer ganzen Zahl. Es wird aber dieſe Einheit, in ſo fern ſie nothwendig ein Inbegriff von Tönen ſein muß, ein Maßſtab werden können, wenigſtens ein Beſtimmendes innerhalb der Einheit für die Töne, welche ſich ergeben werden durch die Verhältniſſe der Schwingungen zu dieſer Einheit. Darin aber liegt nun eine durch das ganze Gebiet des Tönens gegebene Beſtimmtheit zu einem Mannigfaltigen, und zwar einem gegliederten, und da jeder Ton eigentlich eine Gehöranſchauung oder ein Tonbild iſt, ſo iſt auch das ganze Gebiet des reinen und als ſolches beſtimmten Tönens ein

Ganzes von Bildern in Bildern und Bildern über Bildern, wodurch es eben ist ein Mannigfaltiges für die Kunst, d. h. für das Erfassen der Form des Universums rein für sich. Es ist aber dadurch auch zugleich mitgegeben alle Empfänglichkeit für die Kunst, so wie die Möglichkeit, daß sich in einem Tongebilde ebenfalls zeige das Ebenmaß, die Harmonie (als Uebereinstimmung des im Hörbaren offenbarten Lebens mit dem Ebenmaße) und der Ausdruck, wobei freilich das Leben sich vorzüglich in dem Ausdrucke bewegt und darin gleichsam aufgeht.

Betrachten wir nun diesen Ausdruck besonders, so finden wir, daß darin das ganze höchste Leben der Musik und die Bestimmtheit liegt, wie in ihr die Form des Universums erfaßt wird, nämlich der Ausdruck des Kampfes der Form mit dem Dasein durch die unendlich mannigfaltigen Modificationen des Ausdruckes der Freude und des Schmerzes, die eben nur dadurch entstehen können, daß dieser Ausdruck der Freude und des Schmerzes von einer höchsten Einheit aus beherrscht wird. Wie sehr dies in der Musik gegründet sei, geht selbst aus einer Verirrung vor, die sich früher sehr verbreitet fand, und zum Theil hin und wieder noch gefunden wird, nämlich die Uebertragung eines von der Musik erregten Ausdrucks auf die stehenden Formen der plastischen Kunst. Es gefiel nämlich ein Ausdruck vorzüglich, wie er durch die körperliche Erschütterung des Tönens erregt wird, nicht durch das innere Leben des Gedachten; diese Haltung des Kopfes nach oben und nach einer Seite, die gewaltsame Richtung und Stellung des Blicks, und eine Haltung der Muskeln, wie man sie bei einem Sänger oder einer Sängerinn findet, wenn sie von der Gewalt der Töne, die sie hervorbringt, selbst erschüttert und in gezwungene Körperdarstellungen

gesetzt wird, oder vielleicht auch gar wohl nur so erscheinen will; ein Ausdruck, der längst mit in das Gebiet des Unnatürlichen und Manierirten verwiesen ist, der aber eigentlich seinen Grund in dem einseitigen Erliegen des Sichtbaren unter der Gewalt des Tönens hat, wodurch die Harmonie des Sichtbaren gestört wird. Ich möchte ihn am liebsten einen übertriebnen St. Cäcilien-Ausdruck nennen.

Doch wir kehren zurück zur Betrachtung dessen, was in dem Verhältnisse der Stimmen, als mannigfaltiger und bestimmt charakterisirter Erscheinungsarten des Tones durch den Ausdruck bedingt wird. Es werden nämlich Stoff und Organismus, an welche die Entstehung der Stimme gebunden ist, dazu beitragen, die besondere Eigenthümlichkeit einer Stimme zu geben. Das Erste, was hier Berücksichtigung verdient, ist der Unterschied zwischen der durchlebenden Organismus bedingten Menschenstimme, und den übrigen durch leblose Mechanik bedingten. Bei der Menschenstimme wird also nothwendig mit in Anschlag gebracht werden müssen das Leben selbst. Das Können in einem Individuum kann auf das Können des Universums in der Erscheinung nur dadurch wirken, daß es mit demselben ist, oder sich selbst kann. Dies ist das, was man gewöhnlich durch die Herrschaft der Seele über den Körper bezeichnet. Hier ist die unmittelbarste Berührung des Könnens des Universums im Individuum zwischen dem Können des Universums überhaupt in der Erscheinung. Es wird also auch der Moment des Könnens im Individuum unmittelbar zusammenfallen können mit dem Momente des Erscheinens, worin eben der Begriff der Geschicklichkeit begründet liegt, und, wenn sich dieses unmittelbare Zusammenfallen wieder besonders hervorstechend zeigt für gewisse

Thätigkeiten, das Talent, weil wieder eben darin gegründet ist, die Möglichkeit des Herrschens über Mittel und Zweck.

Dies auf die Stimme angewendet, so wird dadurch dem Menschen eben eine Herrschaft über das Tönen gegeben sein, mit einer Unbeschränktheit, wie sie sonst nicht statt finden kann, da die Herrschaft über einen leblos-mechanischen Organismus immer entfernter steht von der unmittelbaren Berührung mit dem Können des ihn beherrschenden Individuums und also immer nur eine mittelbare ist. Es wird also auch eine jede Stimme um so mehr geeignet sein, das zu sein, was sie sein soll, nämlich Ausdruck des Kampfes der Form mit dem Dasein, je näher sie jener unmittelbaren Berührung steht und sich dadurch um so inniger an jede Regung des Könnens im Individuum anzuschmiegen vermag. Eben dadurch wird aber auch die Menschenstimme um so ferner sein von der durch jene Mittelbarkeit leblos-mechanischer Stimmorganismen bedingten Beschränktheit, mithin vom Stoffe, vermöge welcher Beschränktheit diese Organismen immer nur als Glieder eines Stimmenvereins, als besondere Stimmenerscheinungen, mehr in der Gesamtheit aller ihren vorzüglichen Werth haben, und so in dieser Gesamtheit der Menschenstimme gegenüber treten, welche am meisten reinen Lebenscharakter und am wenigsten, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, Stoffcharakter hat. Und hierin, nicht in der Möglichkeit, daß sie unmittelbar zusammenfallen kann mit dem Worte und der Sprache, liegt der hohe Werth der Menschenstimme, obwohl wir den Vorzug dieser Vereinigungsmöglichkeit nicht verkannt wissen wollen, und ihn ebenfalls, als in jenem unmittelbaren Zusammenfallen der Momente des Könnens mit den Momenten des Erscheinens begründet, anerkennen.

Betrachten wir nun der Menſchenſtimme gegenüber die mechaniſchen Organismen und ihre Stimmen: ſo finden wir dagegen eben jenen Stoffcharakter vorherrſchend und jeder einzelnen Stimme beſondern Charakter beſtimmend, indem der mechaniſche Organismus durch den Stoff mit bedingt iſt, und dieſer wenigſtens mitwirkt. In ſo fern aber ſchon die Muſik-Inſtrumente nicht mehr eine unmittelbare Berührung zwiſchen dem Können im Individuum, als dem Tonerzeugenden, und dem Können des Univerſums in der Erſcheinung geben, ſondern nur immer in mittelbare Berührung treten, wird bei der Mannigfaltigkeit der Tonwerkzeuge eine Verſchiedenheit in dieſer mittelbaren Berührung ſtatt finden, welche ausgeht von einer möglichſt unmittelbaren Berührung bis zur völligen Aufhebung dieſer Berührung ſelbſt, indem das ganze Tonerzeugen durch Mechanismus geſchieht. Je unmittelbarer aber die Berührung iſt, deſto mehr Gewalt wird der Tonerzeugende haben über das Tönen, und zwar eine Gewalt, deren Zweck es iſt, das Klingen oder den Ausdruck des Leblos-Hörbaren in den Ton, oder den Ausdruck des lebenden Hörbaren zu verwandeln; denn je unmittelbarer jene Berührung bleibt, deſto inniger wird ſich auch das Hörbare, welches dadurch entſteht, anſchmiegen an das innere Leben des Tonerzeugenden, je weiter ſich aber die Berührung von jener Unmittelbarkeit entfernt, um deſto mehr wird das Tönen der mechaniſchen Thätigkeit des Werkzeuges und alſo gleichſam einem mechaniſchen Bewegen des Stoffes überlaſſen. So wird es ſich immer mehr entfernen von der unmittelbaren Herrſchaft des innern Lebens; die Herrſchaft des Tonerzeugenden wird nach und nach immer nur eine Bewegung erregende, und die Bewegung des Mechanismus leitende und erhaltende werden; dann

nur eine Bewegung erregende und erhaltende, wie bei der Drehorgel, und endlich wird auch dieſe Gewalt aufhören, und der einmal in Bewegung geſetzte Mechanismus ſich darin ſelbſt erhalten (Spieluhren). Soll daher die Vollkommenheit der Muſikinſtrumente durch einen zuſammengeſetztern Mechanismus gefördert werden, ſo wird doch ja darauf gedacht werden müſſen, daß das Tonwerkzeug dadurch mit dem innern Leben des Tonerzeugenden ſo nahe als möglich in Berührung gebracht werde. Jede Erfindung neuer Mittel, welche vielleicht neue Erſcheinungsarten des Hörbaren hervorbringt, oder das Tonerzeugen erleichtert, ſo aber, daß die unmittelbare Berührung mit dem innern Leben des Tonerzeugenden vermindert oder aufgehoben wird, iſt ein Verderbniß für die Kunſt, wenn es Tonwerkzeuge verdrängt, bei welchen dieſe Berührung in genügenderm Maße ſtatt findet. Wie wichtig aber jenes unmittelbare Berühren ſei, geht ſchon daraus hervor, daß alle Tonwerkzeuge, die Anſpruch auf Wichtigkeit in der Muſik machen, von Seiten des Menſchen mit denjenigen Theilen des Körpers in Thätigkeit geſetzt werden, in welchen gerade die feinſte Fühlbarkeit für alles Bewegen in ſeiner Mannigfaltigkeit iſt; wodurch alſo gerade dieſes Bewegen in ſeiner Mannigfaltigkeit und zarteſten Beſtimmtheit mit dem innern Leben in Berührung treten und von demſelben beherrſcht werden kann, nämlich mittelſt der Lippen durch den Hauch oder mittelſt des feinen Taſtſinnes in den Fingerſpitzen. Es giebt zwar Tonwerkzeuge, wo dies nicht der Fall iſt, z. B. Glockenſpiele, Pauken, Trommeln und dergleichen, die aber auch ſo unvollkommene Arten ſind, daß ſie nur als Nebenverzierungen bei beſondern Arten der Muſik erkannt zu werden vermögen.

Von diesen verschiedenartigen Instrumenten stehen unstreitig die Blaseinstrumente jener Unmittelbarheit der Berührung am nächsten. Das Tonerregende ist bei ihnen der Hauch, wie er aus dem Innern der Brust hervorströmt, also mit dem Tonerzeugen in der Menschenstimme das gleiche Mittel, nur daß hier der Ton schon tiefer im Innern und unmittelbar in den menschlichen Organen erzeugt wird, bei den Blaseinstrumenten aber weiter nach außen, gleichsam in der unmittelbaren Berührung des Menschenkörpers mit den Körpern der Außenwelt. Die Thätigkeit des Organismus des Athmens wird fortgebildet von den Lippen und dem mechanischen Organismus mitgetheilt. Es bekommen daher auch im Allgemeinen die Blaseinstrumente den Stoffcharakter der Menschenstimme und zwar den einzigen, den diese hat, nämlich den Charakter, der sich bezeichnet als ein sanftes Fortströmen einer feinen Flüssigkeit, also der Luft. Dies Fortströmen wird entweder sein ein sanftes und gleichförmiges Dahinfließen, wie bei den meisten Holzblaseinstrumenten, der Flöte, Hoboe, Klarinette u. s. w., oder ein wellenartigschlagendes und stoßendes, wie bei den meisten Metallinstrumenten. Dieses wellenschlagende Fortströmen geht bis zum schmetternden Schlage in der Trompete, wird zum sanften Beben im Waldhorn und vereinigt beides in der Posaune. Eben so wird das stätige gleichförmige Fortfließen zum sanften Schweben in der Flöte, zum raschen vollen Strömen in der Klarinette, zum klaren aber etwas gehemmten und gepreßten Flusse in der Hoboe und endlich zum völlig gehemmten gewaltsamen Durchzwängen im Tone der Pfeife (Schalmei und Piccolflöte) von hier kehrt sie mehr zu den verwandten Naturlaut zurück im Flageolet. Aehnlich dem Verhältniß der Hoboe zu dem Holzinstrumenten, ist das Verhältniß des Fagot zu den

Metallinstrumenten. Es zeigt sich beim Fagot ebenfalls jenes wellenartige Beben, aber mit den Charakter des Gehemmtseins, welches ihm im Allegro immer einen komischen, im Adagio einen sonderbar wehmüthigen Ausdruck giebt.

Bei den Nicht=Blaseinstrumenten müssen wir, um den Stoffcharakter aufzufinden, auf die Schwingungen der Tongebenden Körper Rücksicht nehmen, die entweder Flächenschwingungen oder Längenschwingungen sein können. Im Allgemeinen zeigt sich aber darin weniger das Tönen als das Klingen, d. h. ein mehr dem Leblosen nahe stehendes hörbares Bewegen durch Erschütterung und Verbreitung nach allen Seiten ohne bestimmte Richtung und also auch ohne den Charakter des Strebens und Lebens, welcher letzte sich als ein Analogon der Menschenstimme durch alle Blaseinstrumente erstreckt und sie so als dem Leben näher charakterisirt. Bei den andern Instrumenten ist das hörbare Bewegen ursprünglich eigentlich ein Klingen, nicht ein Tönen, d. h. ein Bewegen, welches, nachdem es erregt ist, sich in seiner Dauer selbst überlassen bleibt, und nicht mit dem Erregen zugleich in seiner Dauer fortwährend bestimmt wird.

Betrachten wir nun dieses hörbare Bewegen zuerst, in so fern es erregt wird durch Flächenschwingungen, so erhalten wir als wesentliche Mittel gespannte Felle oder klingende Platten (eben oder gekrümmt, darauf kommt jetzt nichts an). Die gespannten Felle, (Pauken und Trommeln) geben eine so unvollkommne, dem eigentlichen Tönen und Klingen entfernte und mehr dem Schall oder Getöse verwandte Art hörbarer Bewegung, daß man sie in der Tonkunst wenig und nur untergeordnet und bei gewissen, besonders charakterisirten Darstellungen der Musik gebrauchen kann. Dagegen machen Trommeln und gellende Pfeifen das Wesentliche aus in der Musik mancher rohen Völker,

und es liegt in dieſem widrigen Contraſt der drohende Donner der rohen Willkühr und Kraft und das ſchneidende Kreiſchen der unterdrückten Schwäche; ſie bilden eine Harmonie ungefähr wie in der Ehe mancher Wilden der rohe tyranniſche Mann und das unterdrückte und gemißhandelte Weib. Was die klingenden Platten betrifft, welche ein hörbares Bewegen und unter welchen Metall- und Glasplatten den Klang am beſtimmteſten und reinſten geben, ſo iſt ihr hörbares Bewegen eben nur ein Klingen, das ſich der Beherrſchung des Tonerzeugenden unmittelbar nach ſeiner Entſtehung entzieht, alſo nicht mehr bloß ein verſchiedenartiges Getöſe. In vorzüglicher Reinheit und dem Ohr ſchmeichelnd iſt dieſes Klingen bei der Glasglocke; deshalb tragen aber auch Glockenſpiele in ihrer Zuſammenſtellung mehr den Charakter einer leeren in ſich bedeutungsloſen Pracht, die nur ein Mannigfaltiges giebt um das Ohr mit vielfältigem Schall zu füllen. Daher dem Glöckchen überhaupt das ſind, was ziemlich bald als ein Drittes zu jener rohen Muſik wilder Völker hinzutritt, um zu jenem Contraſte der Tyrannei und Unterdrückung noch den eiteln Prunk hinzufügen. Wenn Glockenſpiele auf Thürmen aus der Ferne einen ſo ſchauerlich wehmüthigen Eindruck machen, ſo rührt dies von dem Forttragen der Klänge in der Luft her, wodurch ein Anſchwellen und Schwinden entſteht, das dem bloßen Klingen eine andre Geſtalt und Charakter giebt, und es in Verwandtſchaft mit dem Tönen der Aeolsharfe bringt.

Dennoch iſt es zuletzt gelungen, den feinen Klang der Glasglocke der unmittelbaren Berührung der geiſtigen Herrſchaft näher zu bringen, und dieſes dem Ohr ſchmeichelnde Klingen völlig als Ton zu behandeln durch die Harmonica. Und darin liegt eben der außerordentliche Reiz dieſes

Instruments, daß das vollkommenste, reinste Klingen sich anschmiegt dem geheimen Leben der Seele, indem es sich anschmiegt dem feinfühlenden Tastsinne, und sich von ihm erregen und in den feinsten Abänderungen bestimmen läßt. Daher auch die gewaltsame und nicht selten zerstörende Wirkung dieses Instruments auf die Nerven, daher auch die Zerstörung der ganzen Wirkung, sobald der Ton der Harmonica wirklich in jeder Hinsicht als Ton behandelt, und in Absicht der Dauer beherrscht wird im Allegro, weil eben die in Absicht der Dauer schlecht befestigte Herrschaft, und die Nothwendigkeit, daß der Ton doch immer unter dem herrschenden Tastsinne möglichst ein Klang bleibe, auch die Nothwendigkeit entsteht, daß, wenn auf diesen Umstand nicht geachtet wird, die wesentliche Schönheit dieses Instrumentes zerstört werde.

Diejenigen Tonwerkzeuge aber, bei denen das hörbare Bewegen durch Längenschwingungen hervorgebracht wird, geben schon leichter die Möglichkeit einer mehr unmittelbaren Berührung zwischen dem Können des Individuums und dem Können des Universums in der Erscheinung, und zwar mittelst des Tastsinnes. Am nächsten den Blaseinstrumenten, und also der Menschenstimme, stehen hier die Streichinstrumente und zwar ihr Hauptstamm, die Geige, Bratsche, das Violoncell und der Contra-Baß; nur muß man freilich dieses Nahestehen nicht in einer Aehnlichkeit ihres Tönens mit der Menschenstimme setzen wollen, obgleich auch diese nicht ganz fehlt; sondern sie liegt in einem gewissen Vorwalten des Lebenscharakters über den Stoffcharakter, welches bei den Blaseinstrumenten nicht so stark ist, in der großen Herrschaft, welche der Tonerzeugende durch den verschiedenen Gebrauch des Tastsinnes über den Ton übt, und darin daß sich in ihm der Lebensausdruck

des Tönens sehr bestimmt offenbart. Es schließen sich dem Hauptstamme natürlich noch manche Nebenbildungen an z. B., die Viole d'Amour u. d. gl.

Den Streichinstrumenten zunächst stehen diejenigen Saiteninstrumente, deren Tönen durch ein unmittelbares Berühren der Finger (durch) ein Rupfen oder Schnellen) hervorgebracht wird z. B., die Guitarre, Laute, Theorbe u. s. w. bis zur Harfe, wo der Ton nicht mehr durch den Fingerdruck bestimmt, sondern nur erregt werden darf. Hier fängt wieder an das Klingen vorzuwalten, der Stoffcharakter tritt bestimmter hervor, aber eben dadurch kommen die Stimmen dieser Instrumente in einen Gegensatz gegen die Menschenstimme, welcher die Verbindung beider begünstigt, daher sie am gewöhnlichsten die Begleiterinnen der Menschenstimme sind, weil das Tönen dadurch am leichtesten harmonirt mit dem Klingen. Aus demselben Grunde wurde eben auch dieses Begleiten der Menschenstimme dem vorzüglichsten Schlag-Instrumente zu Theil, dem Klavier und dessen mehrfachen Gestaltungen, wo ungeachtet des vorwaltenden Klingens und der reichern und mannigfaltigen Ausbildung desselben, doch aber dem Tastsinne eine Gewalt gegeben ist über die Klänge, die dem Instrumente seinen vorzüglichen Rang, und namentlich bei der reichen Ausbildung, als Begleiterinn der Menschenstimme, und als nothwendigen Gegensatz alles derselben Analogen sichert. Ueberdies unterscheidet sich aber auch das Klavier wesentlich dadurch von der Orgel, daß es der Menschenstimme die volle Herrschaft läßt, die Orgel aber, in ihrer wahren und vollen Wirksamkeit, die Menschenstimme verschlingt und alle Harmonie derselben überwältigt, und daher auch am schicklichsten ihr eine unisone Masse entgegentritt, um von ihr aufgenommen und in

ihrer gewaltigen Harmonienfülle emporzusteigen. Was den eigentlichen Stoffcharakter der Saiteninstrumente betrifft, so ist zu bemerken, daß, so wie alle Verschiedenheiten desselben bei den Blaseinstrumenten sich aus und mit dem Strömen einer feinen Flüssigkeit entwickeln, bei den Saiteninstrumenten er sich ausbildet an dem Grundcharakter des Klingens und an und in dem Streben, das Klingen in ein Tönen zu verwandeln, oder es in die möglichst unmittelbare Berührung mit dem Tonerzeugenden zu bringen und den Charakter eines hörbaren Bewegens des Leblosen (eben den Charakter des Klingens) zur Analogie mit dem hörbaren Bewegen eines lebenden Organismus zu erheben.

Wenn wir nun noch besonders auf den Lebenscharakter aller Stimmen sehen und diesen in der Menschenstimme vorherrschend finden gegen den Stoffcharakter; wenn dieser Lebenscharakter ferner auf das innigste zusammenhängt mit dem Gesamt-Ausdruck des Kampfes zwischen Form und Dasein: so wird auch dieser Ausdruck in der Menschenstimme am freiesten, reinsten und bestimmtesten sich ausbilden zu einem Leben, weil der körperliche Organismus selbst unmittelbar von dem Leben gebildet und beherrscht wird, und, bei seinem innigen Anschmiegen an dasselbe, auch die Fähigkeit für die mannigfaltigsten Thätigkeiten des hörbaren Bewegens besitzt, wie sie in keinem leblosen Organismus möglich sind. Eben deshalb wird sich auch grade in den der Menschenstimme am nächsten stehenden Blaseinstrumenten der bestimmteste Gegensatz gegen dieselbe entwickeln, dadurch, daß der Stoffcharakter in beiden freilich derselbe ist, aber in der Menschenstimme untergeordnet dem Lebenscharakter, bei den Blaseinstrumenten aber offenbar vorwaltend, indem alle besondere, die einzelnen In-

ſtrumente charakteriſirende Beſtimmtheiten durch den verſchiedenen Stoffcharakter bedingt werden und aus der Art des Strémens des Stoffes (der Luft) hervorgehen, wie dieſes abhängt von Stoff und Einrichtung des Werkzeuges, auch den verſchiedenartigen Lebensausdruck dadurch bedingen in der Menſchenſtimme aber die beſondern Verſchiedenheiten des Lebensausdruckes rein aus dieſem ſelbſt hervorgehen.

Bei den Saiteninſtrumenten, wo das Streben, das lebloſe Klingen in den lebenden Ton zu verwandeln, es iſt, woran ſich Lebens- und Stoffcharakter zu Verſchiedenheiten entwickeln, werden auch dieſe Verſchiedenheiten ſich ergeben durch ein verſchiedenes, in dem Gelingen jenes Strebens liegendes, Vorwalten des Lebens- oder des Stoffcharakters. So iſt das Streben, den lebloſen Klang in den lebenden Ton zu verwandeln, bei den Streichinſtrumenten wohl am meiſten gelungen, indem der Klang ſich hier am unmittelbarſten dem Taſtſinne und dem innern Leben anſchmiegt, und durch das Streichen zu einem dem ſtätigen Fortſtrömen Analogen wird. Bei dem Klavier und den ihm verwandten Schlaginſtrumenten, wo ein ſolches Gelingen nicht möglich iſt, wird es erſetzt durch die Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit der Spiels der lebloſen Klänge, wodurch eben wieder ein mehr mittelbares Lebensanalogon entſteht, das ſich jenem unmittelbaren Leben und Lebensanalogon in der Menſchenſtimme und in den Blaſe- und Streichinſtrumenten auf eine ſehr überraſchende Weiſe gegenüber als Gegenſatz ſtellt, und ſo die Fähigkeit enthält, mit ihnen einen ſchönen Verein zu bilden. Durch dieſen Gegenſatz gegen die Menſchenſtimme iſt das Klavier wieder der beſtimmteſte und paſſendſte Begleiter, ſo wie es auch ſelbſt bei

bloßen Instrumental-Concerten am besten als leitender Tongebieter eintritt.

Diejenigen Saiteninstrumente hingegen, bei denen das hörbare Bewegen durch das unmittelbare Greifen erregt wird, z. B. die Guitarre, Laute und dergleichen, scheint das Klingen durchaus vorzuwalten, indem es sich nicht wie das Streichen so unmittelbar an das Leben anschmiegt, und auch nicht durch Mechanismus ein so freies mittelbares Lebensanalogon gegeben ist, wie bei dem Klavier, sondern dieses Lebensanalogon unmittelbar eintreten muß durch die Sicherheit, Leichtigkeit und das richtige Gefühl der Finger, welche die Töne erregen. Es ist auch das Klavier noch unter allen Instrumenten am erträglichsten anzuhören, wenn es schlecht gespielt wird, weniger schon die Greifinstrumente und noch weniger die Streichinstrumente, weil bei letztern das Wesentlichste, der Ton selbst, unmittelbar durch das Tasten gegeben werden muß, bei den Greifinstrumenten doch wenigstens die Art der Erregung desselben.

Frage: Warum giebt es keine Klaviere mit Darmsaiten und umgekehrt, warum sind bei den Greifinstrumenten die Darmsaiten den Metallsaiten vorzuziehen? Antwort: Das Metall gehört zu den bestimmtesten und reinsten Darstellungsmitteln des leblosen Klanges *); ein gespanntes Fell giebt mehr ein bloßes verschiedenartiges Getöse. Nun verhalten sich aber Darmsaiten zu Metallsaiten dem Stoffe nach, wie das gespannte Fell zu klingenden Metallflächen. Bei Flächenschwingungen ist aber die Differenz zwischen beiden Stoffen in Absicht des Klanges weit größer

*) Glas wäre freilich noch besser, nur ist es wieder in Absicht des Umfanges mangelhaft.

als bei Längenschwingungen, eine Differenz, die durch die zweite Dimension bedingt zu sein scheint, welche bei dem Felle durch die Nothwendigkeit über einen andern Körper gespannt zu sein, die Dumpfheit verstärkt, bei dem Metall und dessen freier Schwingbarkeit den Charakter des lebloſen Klingens zu seiner vollen Stärke erhebt. Bei den Längenschwingungen findet aber noch immer ein Klang statt. Fell (Darmsaiten) und Metall werden dadurch einander näher gebracht, aber was bei dem Fell bloß schallartige Dumpfheit war, wird bei der Darmsaite eine sanfte Dämpfung, welche dem Klange der Greifinstrumente das Metallisch-Schneidende nimmt, wie dies im Gegentheil bei dem reichen und mannigfachen Spiel der Klänge des Klaviers dazu dient, der ganzen Erscheinungsart bestimmtheit und Klarheit zu geben.

Von dem Verhältniß des Lebenscharakters zu dem Stoffcharakter gehen wir nun über zu den Beziehungen auf das Leben und den Grundcharakter der Musik selbst. Das Tönen und das Erregen des Tönens schmiegt sich mehr oder weniger an das unmittelbare Leben an. Der Grundcharakter alles Lebens in der Musik, d. h. alles Tönens ist der Ausdruck des Kampfes zwischen Form und Dasein, jeder Kampf aber setzt ein Verhältniß des Thuns und Leidens und somit der Stärke und Schwäche, des Männlichen und Weiblichen, des Mächtigen und Zarten voraus. Außerdem aber ist jedes Leben im Dasein Entwickelung vom Schwächern zum Stärkern, von Zarten zum Vollern, Mächtigern. Spricht sich also in dem Grundcharakter der Musik und durch das Anschmiegen des Tönens an das Leben selbst, Leben aus: so müssen auch diese Beziehungen des Lebens sich zugleich mit aussprechen, und so muß der Charakter des Männlichen und Weiblichen und

der Entwickelung vom Zarten zum Starken und Vollen auch darin sein. Daß bei der Successivität des Tönens und der Schwingungen die langsamer schwingenden oder tiefern Töne dem männlichen Geschlechte, die schneller schwingenden oder höhern dem weiblichen zu Theil wurden *), liegt in dem ganzen körperlichen Bau dieser Geschlechter, und da dieser nothwendig bedingt sein muß durch ihre gesamte Natur und diese wieder durch ihr Verhältniß in der gesamten Natur überhaupt: so wird sich dies auch darin aussprechen. Der Grundcharakter des männlichen Lebens ist Festigkeit, Dauer des Stehenden und Bleibenden, des weiblichen Beweglichkeit. Die Kraft des Mannes zeigt sich in der Festigkeit, des Weibes in der Bewegung und Beweglichkeit. Wenn aber von einer Verschiedenheit innerhalb eines Lebens, nicht vom Gegensatz zwischen dem Leben und Leblosen die Rede ist; ist Festigkeit immer die stärkere Erscheinung, Beweglichkeit die schwächere.

Es wird aber auch in der Entwickelung nothwendig das Fortschreiten vom Schwächern zum Stärkern sein, so wie das Uebergehen aus dem Beweglichen zum Festen, und sich dieser Fortgang ebenfalls im Tönen durch ein Uebergehen von dem Schnellerschwingen zu dem Langsamerschwingen bewähren. Und so wird sich, da das Menschenleben als Norm der organischen Entwickelung gilt, auch das Männliche und Weibliche, so wie diese Entwickelung im Menschenleben erscheint, auf das Tönen übertragen, und so die Abstufungen des Diskant, Alt, Tenor und Baß geben, nach der Folge der Lebensentwickelung vom Knaben, in früherer und späterer Zeit, zum Jüngling und Mann. Von diesen vier Stufen fallen nur die ersten beiden dem weiblichen

*) Der Mensch steht natürlich hier als Norm fest.

Geschlechte, als dem in seiner Lebensentwickelung beschränktern zu, so wie auch das männliche Geschlecht nur durch Hemmung, oder vielmehr Vernichtung seiner Geschlechtsentwickelung, auf den beiden ersten Stufen, in Absicht der Stimme, stehen bleibt.

Da nun die Menschenstimme unmittelbar durch den Organismus, in welchem das Leben und die Lebensentwickelung normal hervortritt, bedingt ist, so werden auch in ihr jene Abstufungen sich am klarsten und bestimmtesten sondern und ausdrücken; sie werden aber auch dem leblosen Organismus nicht fehlen, wiewohl unter mancherlei Beschränkungen und Erweiterungen. So läßt sich in den sogenannten Holzblaseinstrumenten der Charakter des Weiblichen erkennen, in den Metallinstrumenten, der Trompete, den Hörnern, der männliche, wobei der Charakter der Entwickelung bestimmter hervortritt. Am nächsten der Menschenstimme stehen aber in dieser Hinsicht wieder die bedeutendsten Streichinstrumente, die Violine, Bratsche, das Violoncell und der Contrabaß, bei denen das Männliche und Weibliche in den Entwickelungsstufen aufgeht und sich am bestimmtesten und schärfsten scheidet.

Die Greifinstrumente verhalten sich ähnlich den Blaseinstrumenten, und die Harfe schließt an das Klavier an, in welchem sich alle vier Entwickelungsstufen mit dem Männlichen und Weiblichen innigst verschmelzen und sämtlich vorhanden sind, aber wegen Vorwalten des Klanges mit weniger Bestimmtheit, als bei den Streichinstrumenten. Es bildet also das Klavier eine Art Tonzwitter in ewiger Jugend.

Heben wir nun die Beziehung auf den Ausdruck des Lebens in aller Musik, auf den Ausdruck des Kampfes der Form und des Daseins heraus, um die Bedeutung

der Vokal- und Instrumentalmusik zu erkennen: so ergiebt sich uns die Menschenstimme, da sie gegründet ist ihrem Charakter nach in dem Menschenleben, diesem Normalzustande alles Lebens, auch als die alle Bedeutung umfassende und darstellende; in ihr offenbart sich die Form des Universums durch jenen Ausdruck am bestimmtesten, und in den feinsten Schattirungen, in ihr lebt die Form des Universums, so weit sie irgend im Tönen leben kann.

Die Blaseinstrumente stehen auf der Stelle der übrigen lebenden Schöpfung als ein Inbegriff von Stimmen beschränkter Organismen mit bestimmter, wenigstens allgemeiner, Lebensanalogie; die Saiteninstrumente aber, in denen das Klingen vorwaltet, auf der Stelle der leblosen Schöpfung. Und so wie der Mensch in der Welt steht, die Form des Universums fördernd, und im Kampfe gegen das Lebende und Leblose, so tritt die Menschenstimme unter die Stimmen der lebenden und leblosen Schöpfung, mit ihnen einen Streit beginnend zur Darstellung der Form des Universums, ihnen Leben und Form mittheilend, und mit ihnen lebend. Aber jemehr sich das Geschlecht der Instrumentalstimmen von dem unmittelbaren Leben entfernt, desto mehr wiederholen sich darin die Beziehungen auf dasselbe, so daß wir in dem Gebiete derjenigen Instrumente, welche die Repräsentanten der leblosen Schöpfung sind, zuerst wiederfinden den Wiederschein der Menschenstimme in den Streichinstrumenten, in den Greifinstrumenten den Wiederschein der übrigen lebenden Stimmen (den Blase-Instrumenten analog), welches keinesweges parador erscheinen wird, wenn man nur das Klingen der hier vorherrschenden Darmsaite mit dem sanften Beben eines Blaseinstruments, vermittelst eines feines Ohres,

vergleicht, und dabei das Tönen gehörig zu sondern weiß von dem Klingen. Bei den Schlaginstrumenten ist das Klingen, also das leblose Hörbare, zu seiner höchsten Vollkommenheit ausgebildet.

Uebrigens heben sich noch in den verschiedenen Gebieten der Instrumentalmusik drei Stellen von merkwürdiger Bedeutung des Ausdrucks heraus; nämlich eine bestimmte Beziehung auf das Höchste der Menschheit, auf das Aufgehen im Ideale. So entwickelt sich der Ausdruck auf dieser Stelle in dem Umfange der Blaseinstrumente bei der Posaune, als einer allem Irdischen Vernichtung drohenden Stimme aus einer andern Welt. Man hat diesen charakteristischen Ausdruck von jeher gefühlt. Sie ist das Tonwerkzeug der kriegenden Engel, die Stimme, die zum Weltgericht ruft, und nicht mit Unrecht; die Elemente ihres Charakters liegen schon in dem Heroisch-Kriegerischen der Trompete und der Hörner, nur daß der Ausdruck der Posaune das höchste in diesem Gebiete bezeichnet. Es offenbart sich hier das Furchtbar-Erhabene in einer eigenthümlichen Erscheinungsart.

In dem Umfange der Saiteninstrumente steht auf einer entsprechenden Stelle des Ausdruckes die Harfe. In ihr offenbart sich der hohe großartige Ernst einer stillen Begeisterung und zeigt wieder das Höchste des Ausdrucks im Gebiete der Greifinstrumente, dessen Grundelement das Erotische ist, bei der Harfe aber zum höchsten Ernst ausgebildet, eine eigene Erscheinungsart des Großen giebt oder vielmehr des Erhabenen, das aber frei ist von dem Furchtbaren. Dagegen zeigt sich beim Klavier die freieste Ausbildung des Klingens. Sein Ausdruck ist der Ausdruck zwangloser Herrschaft über das Leben; freies heiteres Spiel der Klänge, sich anschmiegend an alle Formen,

aber nie untergehend in der überwiegenden Macht irgend eines Gefühls. Es ist gleichsam der gewandte Weltmann und offenbart sich als einen Gegensatz gegen die beiden vorigen Arten des Ausdrucks, als das Schöne. So ergiebt sich auf diesen drei Stellen der Instrumentalmusik eine Analogie des Erhabnen und Furchtbaren, des Großen und Erhabnen und des Schönen und Leichten.

Betrachten wir nun das ganze Gebiet der übrigen Instrumente von diesen Stellen aus, als von nunmehr gegebenen Haltungspunkten, so sehen wir den Ausdruck und die Bedeutung des Tönens und Klingens, sich zu mannigfaltigen Lebensgruppen gestalten, die sich endlich zu einer Charakteristik der einzelnen Instrumente erweitern ließen.

In der Posaune erkannten wir das Element des Heroisch-Kriegerischen bis zum Furchtbar-Erhabnen gesteigert, und in den ihr zunächst stehenden Metallinstrumenten, der Trompete, den Hörnern u. s. w., tritt dieses Element für sich in verschiedener Ausbildung hervor. Wir sahen schon oben, als wir von dem Tönen oder vielmehr Klingen durch Flächenschwingungen sprachen, daß bei rohen Völkern die Trommel mit der gellenden Pfeife einen eignen Contrast bilde zwischen dem rohen Donner des übermächtigen Gebieters und der unterdrückten Schwäche. Fügt sich zu diesem noch die schmetternde Trompete hinzu, so verwandelt sich das Ganze in das Bild des Kampfes eines kriegerischen Despoten, wie es sich ausgebildet hat mit dem Charakter despotischer Eroberungssucht kriegslustiger Völker in der wilden Janitscharenmusik, und von hier aus zur Feldmusik der neuen gesitteten Völker, indem sie durch strengere Regelung und Harmonie, durch Ausführung passender Melodien den Charakter der Gesetzmäßigkeit und Würde erhielt.

Aber freilich wird unser Marsch doch nie zu einem kriegerischen Freudentanz, immer hört man darin noch das despotische Kommandowort. Indeß spricht dies hinreichend für den kriegerischen Ausdruck der Metall-Blaseinstrumente. In der Trompete tönt der freudige Ruf zur Schlacht, in den Hörnern die wehmüthige Ahnung einer großen Entscheidung. Hier ist der männliche Heroismus, der weibliche in dem Ausdruck der Holz-Blaseinstrumente, und zwar in der Flöte der leise Abschiedsseufzer und die stille Klage der trauernden Geliebten, in der Klarinette die helle laute Freude an dem rückkehrenden Sieger, und in der Hoboe die schüchterne Zartheit, die von der Stärke des geliebten Kriegers sich scheu zurückzieht. So fällt in den Umfang der Blaseinstrumente bestimmt der Geist des kriegerischen Heroismus, denn da sie die Stimme der übrigen lebenden Schöpfung vertreten, so bezeichnen sie auch den Kampf des Lebens im Großen.

Gehen wir von dem Standpunkte der Harfe aus, in welcher wir das (erotische) Prinzip der Liebe ausgebildet fanden zur hohen ernsten Begeisterung: so schließen sich daran die übrigen Greifinstrumente an. In ihnen herrscht der Charakter der Liebe und Lust, sinnlich-heiter oder melancholisch-schwärmend; oder, ich möchte sagen, sie stellen dar den Charakter einer romantischen Sinnlichkeit. Daher lebt in ihnen der warme Odem eines südlichen Himmels, so wie sie auch unter Tanz und Gesang und Blütenduft und im warmen Nachthauch an dem Fenster der Geliebten unter einem südlichen Himmel am besten gedeihen. Diejenigen unter ihnen, welche mit Drathsaiten bezogen sind, tragen durch ihren schneidenden sich selbst vordrängenden Ton fast das Gepräge eines Hinabsteigens zum niedern Gebiete der Lust an sich und klingen

faſt mehr wie die gellende Stimme des genießen Rauſches.

Die Streichinſtrumente bilden einen beſtimmten Gegenſatz gegen dieſe. In ihnen ſpricht ſich die bedachtſame Sorge des wirklichen Lebens aus. So wie bei den vorigen Inſtrumenten ein jeder ein hüpfender Fingerſchlag der Luſt war, ſo wird jeder bedachtſam und bedeutend heraus gefühlt. Ihr Tönen unterſcheidet ſich daher durch eine gleichſam trockne Zähigkeit vor allen andern Inſtrumenten, bewährt ſich aber deſtomehr durch Reichthum, Tiefe und Biegſamkeit, und wie ſich das Tönen entwickelt nach Art aller Stufen der Lebensentwickelung in der Violine, Bratſche, Violoncell und Contra-Baß, ſo zeigt ſich auch das Leben darin in mannigfacher Entwickelung des Erſcheinens.

Ueber das Klavier haben wir ſchon hinlänglich geſprochen. Aber noch giebt es zwei Tonwerkzeuge, die gewiſſermaßen außer dem Gebiete dieſer Inſtrumentalmuſik liegen, in ſo fern es durch Charakter und Ausdruck ein Ganzes bildet, und die ſich verhalten wie überirdiſche Weſen zum irdiſchen Leben; dieſe ſind die Harmonica und die Orgel. Die Harmonica erſcheint mir wie eine Engelſtimme, weit — weit hinaus verſchlagen in die Einſamkeit des Weltraumes, fern von allen Sonnen und Erden, allein tönend, ohne daß irgend ein andrer Laut ſich dazu miſcht, oder daß die Stimme irgend etwas annehmen kann, was ihr ein Beigetön irdiſcher Form und Stoffes geben könnte. Ich möchte ſagen, die Harmonica ſei dazu erfunden, damit man ein Bild habe, wie eine harmoniſchſchöne, ſanftbewegte Seele klingen müßte, wenn ſie irgend klingen könnte. Dies weißt ihr den beſtimmteſten Standpunkt an, rechtfertigt die Beſchränktheit ihrer Wirkſamkeit, und die Unmöglichkeit, in das Geſamtleben der Tonkunſt als Kunſt

befriedigend einzugreifen, so wie sich auch dadurch erklärt, warum so Viele das Tönen der Harmonica nicht lange ertragen können.

In der Orgel hingegen braust und wogt das Tönen des Weltalls in allen Formen und Gestalten; man möchte vor einer Orgel mit Schiller ausrufen: „Und es brauset, es wallet und siedet und zischt.“ Man fühlt sich versenkt in die Tiefen der Natur, und hinabgerissen von dem Strudel der Töne fern von jedem Laute des Lebens. Daher steht sie wieder allein, und zwar durch ihre Fülle, weil sie alles in sich gebiert und erzeugt, von dem furchtbaren Donner und Beben untergehender Welten bis zum zartesten Flötenhauche der Liebe, und weil sie alles Tönen mit ihrer Macht überwältigt und vernichtet.

§. 60.

Das hörbare Bewegen bildet sich zur Einheit aus, indem es zum Tone wird, und zur Einheit des Tönens überhaupt, wodurch sich das Sein des Tönens offenbart und in seinem Verhältnisse zum Dasein des Tönens angeschaut wird im Accorde. Dies giebt, analog dem plastischen Erscheinen, die Harmonie. welche wieder durch das Wesen der Musik sich entwickelt und darstellt, analog dem Teleologischen in der Melodie.

Im vorigen §. wurde gesagt, daß das Tönen unter anderem sei ein Successives verschiedener Töne und Klänge und zwar in seiner Folge bestimmt durch die Zahl der Schwingungen, so daß es auf die langsamern und schnellern Schwingungen der Luft ankomme. Wir sahen ferner,

daß die beiden Endpunkte des Umfanges einer Stimme wären; die Unmöglichkeit noch langsamer oder die Unmöglichkeit noch schneller zu schwingen, so daß der Klang hörbar werde. Da nun aber die das hörbare Bewegen hervorbringenden Organismen so sehr verschiedenartig sein können in Absicht des Stoffes: so wird auch der Umfang dieses Bewegens, als eines Verschiedenartigen in sich, sehr unbestimmt sein und wieder große Verschiedenheiten geben. Bei den Saiten steht das Zunehmen der Schnelligkeit der Schwingungen im Verhältniß mit der abnehmenden Länge der Saiten; es würde also eine unendliche Schnelligkeit der Schwingungen, d. h. eine solche bei welcher die Zeitmomente, in der sich die Saite hin und her bewegt, unendlich klein wären, zusammenfallen mit dem gänzlichen Aufhören der Länge der Saite, d. h. mit der Saite selbst. Anders muß es freilich nach dem entgegengesetzten Ende der schwingenden Saite sein. Man sollte schließen, wenn das Abnehmen der Schnelligkeit mit dem Zunehmen der Länge im Verhältniß steht: so müsse auch sich eine Länge ergeben, wo die Zeit, zwischen dem Hin- und Herbewegen unendlich groß sei, d. h. wo die Schwingungen ganz und gar aufhören; allein dieses Grundverhältniß erleidet manche Abänderungen, vorzüglich aber muß die Dicke der Saiten in Anschlag gebracht werden. Bei gleicher Dicke würde natürlich auch das Aufhören der Schwingungen immer gleichförmig erfolgen, und denselben Umfang der Töne geben, wenigstens dem Maße nach; bei verschiedener Dicke aber wird die Saite, wenn sie bei zunehmender Länge in Absicht der Dicke verstärkt würde, noch lange die Kraft behalten, hörbare Schwingungen zu machen. Sie wird aber auf der Seite der schnellern Schwingungen ihre Beweglichkeit in eben dem Verhältnisse früher verlieren, als

ſie an Dicke gewinnt, und da wir, um die möglichſt größte Schnelligkeit der Schwingungen zu erreichen, auch die möglichſt zarteſte Dünnheit der Saite annehmen, bloß die Länge derſelben in Anſchlag bringend: ſo wird ſchon vor der Erreichung des höchſten Punktes der Schnelligkeit der Schwingungen in unendlich kleinen Zeitmomenten, und alſo vor dem Aufhören der Saite, die Nothwendigkeit eintreten, daß die Saite außer Stande ſei hörbare Schwingungen zu machen, und zwar um ſo früher, je dicker ſie wird, ſo daß ſie alſo an Tiefe gewinnt, was ſie an Höhe verliert. Dadurch wird ſich aber auch das Weſen der Höhe und Tiefe, in ſo fern ſie durch die langſamern oder ſchnellern Schwingungen bedingt wird, genauer beſtimmen. Zu den hohen Tönen ſind erforderlich Kürze und Feinheit der Saite; je feiner und kürzer die Saite, deſto ſchnellere Schwingungen, deſto höher der Ton; je dicker und länger die Saite, deſto langſamer die Schwingungen, deſto tiefer der Ton. Indeß wird, wenn die Tiefe des Tones bloß abhängen ſoll von der Langſamkeit der Schwingungen, ſo wie die Höhe von der Schnelligkeit, immer noch etwas ungenügendes in dieſer Erklärung bleiben, da ſich nicht einſehen läßt, wenn bloß die Langſamkeit der Schwingungen den tiefern Ton gäbe, wie ſobald eine Langſamkeit der Schwingungen eintreten kann, die nicht mehr hörbar iſt, da doch der Ton immer tiefer werden müßte, und zwar ſo lange, als die Saite noch eine ſchwingende Bewegung zu machen im Stande iſt, ferner, warum die Saite dicker werden muß zur Vergrößerung der Kraft und des Umfanges der Tiefe. Muß alſo noch die Dicke zur Länge und die Feinheit zur Kürze hinzukommen, ſo läßt ſich wohl auf etwas anderes, bei dem Klingen und Tönen nothwendiges ſchließen, nämlich auf die Kraft der Schwingungen,

und auf den Umfang und die Masse, der unmittelbar mit dem schwingenden Körper in Berührung stehenden Luft. Je größer also die Luftmasse ist, die unmittelbar mit der schwingenden Saite in Berührung steht und dadurch in Bewegung gesetzt wird, desto tiefer ist der Ton, je kleiner die Luftmasse, desto höher. Dies ist der wesentlichste Grund dieses Unterschiedes, aus welchem Grunde sich nun der Einfluß der Schnelligkeit und Langsamkeit, die Nothwendigkeit der größern Länge und Dicke, so wie der zunehmenden Kürze und Feinheit als natürliches Ergebniß darstellen; dies ist ferner auch der Grund, warum bei Blaseinstrumenten die Tiefe mit der Größe des bewegten Luftraumes zunimmt, und umgekehrt mit der Verkleinerung abnimmt.

Man hat den Unterschied des Klanges oder Tones vom bloßen Schall oder Geräusch dadurch zu erklären gesucht, daß man jeden Klang als Inbegriff des Accordes, also schon als ein Mannigfaltiges verschiedener Klänge annahm. Da aber der Accord doch aus reinen Tönen oder Klängen bestehen muß, weil sonst nie ein Accord entstehen kann, so fragt es sich: woher kommen denn im Klange oder Tone, der erst ein solcher werden soll, die Elemente des Accordes, und was sind diese Elemente? Reine Töne oder Klänge können es nicht sein, denn diese sollen erst dadurch entstehen; bloße Schälle können es auch nicht sein, denn wie sollen diese wieder einen Accord geben? Mit einem Worte: wir haben hier wieder den alten leidigen Atomismus, der alles aus Moleculen und so auch hier den Ton und Klang aus Ton- und Klangmoleculen erbauen will.

Der Ton und Klang wird ein Hörbares, nur durch die Reinheit des einmal bestimmten Hörbaren, durch

ein unwandelbares Fixiren des ersten ursprünglichen Moments des hörbaren Bewegens rein für sich. Dadurch wird dieses Hörbare eine reine Einheit, und diese ist das was man Klang und Ton nennt. Dadurch natürlich setzt sich das Hörbare der Vielheit der übrigen reinen Klänge und Töne bestimmt entgegen, oder es setzt sich als einen bestimmten Theil eines gesamten bestimmten Tönens und Klingens, und in so fern als es bestimmt hindeutet auf die innern Verhältnisse des bestimmten Tönens, könnte es scheinen, als ob in jedem Tone der ganze Accord wäre. Freilich ist in jedem Tone oder Klange ein Mannigfaltiges des Hörbaren, welches aber eben zur Einheit fixirt ist, aber nicht ein Mannigfaltiges der Töne, ein Accord, denn dieser würde sich immer wieder in Accorde bis in's Unendliche auflösen lassen.

Ist nun das hörbare Bewegen wirklich ein reiner Ton, eine Einheit dadurch, daß der ursprünglich erste Moment des Tönens festgehalten und ihm Dauer gegeben wird: so entsteht die Frage, woher das Fremde komme, daß ihn verwirren kann. Offenbar muß es wohl liegen in dem hörbaren Bewegen selbst. Wenn nämlich in dem hörbaren Bewegen kein Moment bestimmt festgehalten wird, sondern wenn die Erschütterung so mannigfaltige Schwingungen, der Art und Richtung nach verschieden, giebt, daß keine sich zu einem bestimmt successiven Schwingen ausbilden kann: so entsteht der bloße Schall oder das Geräusch. Wenn aber bei dem wirklichen Klange oder Tone die völlige Reinheit statt finden soll, so wird nothwendig sein, daß er seine Bestimmtheit habe, die von der völlig ungestörten Bestimmtheit der Schwingungen abhängt. Denkt man sich z. B. die Saite des Monochords rein in C gestimmt: so wird, wenn man den Steg so rückt, daß die Saite grade

in der Mitte getheilt wird, das nächsthöhere C gegeben sein, weil das Verhältniß der Oktave wie 1 zu 2 ist. Hat man nun beide Töne auf zwei verschiednen Monochorden dargestellt durch eine längere und eine kürzere Saite, und sie werden beide zugleich angeschlagen: so muß dies die reine Octave geben, wobei zu bemerken, daß beide Töne eigentlich derselbe sind, und daß sie nur verschieden sind durch die Höhe und Tiefe; daß kein Ton aber den andern stört oder in sich aufnimmt, daß jeder rein für sich gehört wird, und doch beide in demselben Moment zugleich. Sehen wir nun darauf wieder, daß, wenn zwei Monochorde mit demselben C (nicht die Octave gebend) zugleich angeschlagen, ebenfalls einen zwiefachen Klang geben, in diesem Klange sich aber nothwendig wechselseitig aufheben, und zu einem Klange werden müssen, wenn nicht die örtliche Verschiedenheit, zugleich mit erfaßt, sie beide dem Ohr getrennt hält (z. B. wenn der Hörer zwischen beiden Monochorden, bei gehöriger Entfernung derselben, in der Mitte steht), daß aber ferner derselbe Ton, von verschiedenen Instrumenten angeschlagen, immer unterschieden werden wird als ein mehrfacher durch die Eigenthümlichkeit der Instrumente gehaltener, und daß, wie bei der Octave durch die Zahl, so bei dem Getrennthalten desselben Tons verschiedener Instrumente durch die Art der Schwingungen die Scheidung werde bedingt sein müssen: so wird sich daraus ergeben, daß ein durch das Schwingen einer Saite erregtes Schwingen der Luft, wenn es einmal auf eine bestimmte Art und Weise und in bestimmter Zahl erregt ist, zwar, im Fall einer völligen Gleichheit der Art und Zahl nach, wird zusammenfließen können zu einem und demselben Schwingen, daß es aber auch sogleich als ein verschiedenes Schwingen erscheinen wird, sobald die

Art des Schwingens nur um ein Geringes verschieden ist. Dadurch ergiebt sich aber als allgemeines Resultat, daß das Getrennt-Erscheinen des Klanges und Tones sehr leicht zu bemerken ist, ja daß es selbst in der Natur und dem Wesen des Klanges liegen müsse, immer getrennt als Einheit zu erscheinen. Daraus wird aber folgen, daß eine Erschütterung der Luft, wenn sie eine der Art und Zahl nach bestimmte Folge von Schwingungen bildet, sich nicht mische, daß aber diese Mischung dennoch möglich sei bei völlig gleichem Schwingen der Art und Zahl nach. Die Octave wird also in so fern besonders merkwürdig sein, als sie wegen Verdoppelung der gleichen Zahl der Schwingungen eigentlich derselbe Ton ist, der aber von sich selbst auf das schärfste und bestimmteste getrennt bleibt, und ich möchte sie daher den zwiefachen Einklang, so wie die Doppeloctave den dreifachen Einklang, und so fort, nennen.

So ist also die Octave die eigentliche Einheit des Tönens, die sich durch die ganze Folge des Tönens setzt immer als dieselbe, als Einheit, und die eben nur dadurch verschieden ist, daß sie in dem Gesamttönen immer wieder auf einer andern Stelle erscheint, also in einem andern Verhältniß zu dem Gesamttönen. Wollte man z. B. das Gesamttönen in einem bestimmten Umfange setzen vom tiefsten Tone an, den man als den Anfangspunkt des ganzen möglichen Umfanges des Gesamttönens annehmen müßte, und mit und für diesen Ton alle Octaven durch den ganzen Umfang zugleich anschlagen: so würde man, wenigstens für einen bestimmten Ton, eigentlich die Einheit des Tönens ganz und vollständig erhalten, vorausgesetzt, daß der Umfang des Tönens der möglichst größte, und als solcher völlig abgeschlossene, wirklich also gleich dem idealen wäre, welche Abgeschlossenheit völlig unmöglich ist,

und also eine ideale bleibt, deren Wirklichkeit der kühne Plato durch den Klang der Sphären vorauszusetzen wagte.

Nehmen wir aber eine solche Abgeschlossenheit an, so wird die Octave in allen ihren Wiederholungen als die Einheit des Tönens gelten müssen, oder vielmehr als dasjenige, worin sich die Einheit des Tönens offenbart. So wie nun diese Einheit ursprünglich darin liegt, daß der Ton überall derselbe ist, die Differenz aber in der verschiedenen Stelle und deren Verhältniß zum ganzen Umfange des Tönens, physisch und mathematisch bedingt ist durch die Vervielfältigung der gleichen Zahl der Schwingungen, diesem Differenzpunkte aber bei einem und demselben Tone die Möglichkeit gegenübersteht, daß, wenn er erregt wird zugleich (der Zeit nach) aber verschieden dem Raume nach, die dadurch entstandenen gleichen Töne zusammenfließen in einen; da ferner die durch dieses Zusammenfließen gegebene Eins sogleich zersetzt wird in eine Zwei, durch die geringste Abweichung in Absicht der Art und Zahl des Schwingens: so wird auch sogleich durch die geringste Vermehrung der Zahl der Schwingungen eine Differenz zwischen dem ersten Tone und dem folgenden eintreten, und zwar nothwendig eine, als eine bestimmte Größe geltende und nicht unendlich kleine Differenz, da die Zahl der Schwingungen sich doch nothwendig wenigstens um eine bestimmte Schwingung vermehren muß.

In der folgenden Octave wird aber, wie dies durch das Vorhererwiesene nothwendig bedingt ist, dieselbe Differenz, wenn sie für das Ohr dieselbe werden soll, nicht mehr durch eine Schwingung hervorgebracht werden können, sondern durch zwei, in der dritten durch drei, und so fort; so daß also die durch eine hinzukommende Schwingung gegebene Differenz, wenn sie in den folgenden Octaven

als dieselbe hörbar erscheinen soll, sich mit dem Fortschreiten der Octave wird vervielfältigen müssen.

Jetzt entsteht aber die Frage, da in einer höhern Octave mehre Schwingungen erforderlich sind, um die hörbare Differenz als dieselbe gegen die vorige Octave darzustellen, giebt in dieser Differenz der höheren die einzelne Schwingung wieder eine hörbare Differenz, die sich in der nächstfolgenden höhern Octave wieder in zwei Differenzen zerlegen lassen müßte und so fort? Es käme auf den Versuch an, ob sich diese Frage durch die Erfahrung entscheiden ließe. Diese würde dann folgendes Resultat geben. Eine tiefere Saite würde beim Fortrücken des Steges noch so lange denselben Ton angeben müssen, bis die eine Schwingung mehr erfolgte; dagegen eine Octave höher das Fortrücken schon früher eine Differenz oder Veränderung des Tones geben müßte, die aber der Höhe nach diesseit der Differenz in der vorigen Octave liegen bliebe, wo dort keine Differenz erscheint. Die Einwendung, welche aus dem Umstande hergeleitet werden kann, daß die vermehrte Zahl der Schwingungen mit der einen ersten Schwingung in demselben Zeittheilchen beschlossen bleibe, trifft nur die Schwierigkeit ein Instrument zu finden, fein genug um die Versuche genügend darzustellen. Freilich wird nun, so wie sich die Zahl der Differenzmomente vermehrt, das Verhältniß der gebrochnen Zahlen eintreten und sich ins Unendliche fortsetzen.

Setzen wir die wirkliche Verdoppelung der Schwingungen eines bestimmten Tones als den einen Gränzpunkt der Differenz, so wird mit der ersten, durch eine Schwingung mehr erzeugten Abweichung des Tones, der als der Anfang des Umfanges der Octave gesetzt ist, auch der Anfang der Differenz gesetzt werden, die nun fortschreiten

wird durch alle folgende Momente nach der zunehmenden Zahl der Schwingungen bis zur Verdoppelung. Weil aber der erste, durch eine Schwingung bedingte Moment der Differenz zu dem frühern Tone in einem Verhältnisse steht, wo dieser so überwiegend bleibt mit seiner Beziehung auf die durch die Octave ausgesprochne Einheit des gesamten Tönens, daß der neue Ton noch nicht in ein mit voller Bestimmtheit zu erfassendes Verhältniß zu dieser Einheit getreten ist: so wird auch diese Abweichung nicht als ein neuer Ton in einer gewissen Selbstständigkeit erfaßt werden können. Es wird also freilich die Abweichung immer als ein bestimmter Ton wieder zu erfassen sein, aber nur wenn für ihn wieder durch den ganzen Umfang des Tönens eine bestimmte Einheit gegeben ist, d. h. die Bestimmtheit jedes Tones wird nur gegeben sein durch Relation. Ist nun jene Abweichung so wirklich erst Abweichung von einer bereits gegebenen Einheit, so wird das bestimmte Verhältniß zu derselben mit jeder hinzukommenden Schwingung wahrnehmbarer werden, bis das bestimmte Verhältniß zum Einklange der Octave vorhanden ist, und nun ist der neue, wirklich in der ganzen Reihe der fortschreitenden Differenz befindliche, mit Bestimmtheit als Ton zu erfassende Moment ausgebildet. Daß dies innerhalb der beiden Gränztöne der Octave sechsmal geschieht, ist bekannt, und warum es geschieht, mögen die Physiker und Mathematiker erforschen; eben so auch daß zwischen jedem solchen Momente und dem nächsten noch Zwischen-Momente fallen, die als bedingt durch beide anzusehen sind, und deren Bestimmtheit, da sie von den beiden Momenten abhängen, zwischen denen sie liegen, auch bedingt wird wieder durch das Verhältniß der fortschreitenden Differenz zu dem Einklange der Octave. Durch das Bedingtsein der Bestimmtheit des

Tones durch Relation wird nun auch klar, warum jede Abweichung des Tones ihn unrein darstellt, wenn nicht eben auch die ganze Octave zu dieser Abweichung in Einheit gebracht wird, daß also jeder Ton, der nicht in dem bestimmten Verhältnisse zu dem Einklange der Octave steht, unrein, d. h. seiner Einheit nach unbestimmt ist; so daß also die Einheit des Tones bedingt ist durch das Verhältniß der Einheit des Tönens überhaupt.

Nun offenbart sich in dieser Einheit des Tönens nothwendig das Tönen als ein Sein, in der Ausbildung des Tönens dagegen durch das Fortschreiten der Differenz oder durch das Zunehmen der Zahl der Schwingungen das Werden des Tönens. Jeder Moment wird also sein ein Moment des Werdens im Tönen, also ein Dasein des Tönens, und somit wird sein in jedem Tone das Sein und das Dasein des Tönens, also das Verhältniß des Seins zum Dasein oder die Form, und somit die Offenbarung der Form des Universums. Diese Form kann aber gestört und zerstört werden. Denkt man sich z. B. ein Monochord wäre so eingerichtet, daß der Steg vom ersten Momente der Differenz sich ununterbrochen gleichförmig fortbewegte bis zur Octave: so würde natürlich, bei dem ununterbrochenen Abnehmen der Saitenlänge und Zunahme der Zahl der Schwingungen, auch ein stätiger Fortgang aus dem ersten durch alle übrige Töne, und zwar durch alle Momente des Tönens, statt finden. Im Fall diese Bewegung nur langsam fortschreitet, werden sich auch alle Momente des Tönens gehörig unterscheiden lassen; jeder Moment wird, weil die Saite Zeit genug hat, die gehörige Zahl der Schwingungen zu machen, auch klar hervortreten. Wird aber das Fortrücken des Steges beschleunigt: so werden die Momente des Tönens beim Fortgange aus

dem einen in den andern ſich verwirren und undeutlich, zugleich aber der Klang unangenehm werden, und zuletzt wird die ganze Octave mit allen Momenten des Tönens in einen einzigen widrigen Schrei zuſammenfließen, wie ihn der Schmerz ausſtößt. In dem Schrei alſo iſt die Einheit des Tönens aufgehoben und die Form zerſtört, und ſo wie der Schrei vom Schmerz, dem Gefühl der Zerſtörung, hervorgerufen wird, ſo iſt auch in ihm ſelbſt die Zerſtörung der Form.

Bei dem ſtätigen Fortſchreiten des Tönens innerhalb einer Octave durch alle Momente des Tönens aber wird jeder Moment hörbar werden, doch eben deswegen jeder einzelne ſich ſchwer jedem von allen übrigen mit Beſtimmtheit entgegenſetzen laſſen. Daß übrigens ein ſolches Entgegenſetzen des einzelnen Moments gegen alle vorige und alle folgende ſtatt finden müſſe, leidet keinen Zweifel, weil ſonſt keine Succeſſivität möglich wäre. Aber es kann nicht der einzelne Moment irgend einem andern beſtimmt entgegengeſetzt werden, ſo daß beide an ihrer Stelle in dem Fortſchreiten und ſo nach ihrer Entfernung von einander oder ihrem Verhältniß zum Einklange der Octave ſogleich beſtimmt zu unterſcheiden wären; ſondern es kann nur der einzelne Moment der Geſamtheit aller übrigen Momente des Tönens innerhalb der Octave entgegengeſetzt und ſo als ein einzelner Moment unterſchieden werden, aber nicht als was für einer. Die Einwendung eines geübten Tonkünſtlers, daß er jeden Ton unterſcheiden könne, wenn das Fortſchreiten nur nicht zu ſchnell vor ſich geht, kann hier nicht in Anſchlag gebracht werden, weil der Muſiker ſchon die Folge der Töne und ihr Verhältniß feſt im Kopf und Ohr hat, ein leichter Anklang alſo ſchon hinreicht, ihn gleich in der ganzen Octave zu orientiren. Hier kann

nur von dem natürlichen Gehör überhaupt die Rede sein. Die Schwierigkeit liegt darin: bei einem stätigen Fortschreiten erscheint die Octave gleichsam als ein Ton, innerhalb welches sich während seiner Dauer die Verdoppelung der Schwingungen nach und nach ausbildet. Man kann sich dies anschaulich machen, wenn man sich den Schrei vorstellt, als sich in längerer Dauer aus der Verwirrung des Tönens lösend, und das einzelne immer bestimmter gestaltend. Erst, wenn der einzelne Moment des Tönens, wie er sich ausgebildet hat durch die Zahl der Schwingungen zu einem bestimmt zu erfassenden Verhältnisse gegen den die Einheit der Octave, für sich eine bestimmt abgeschlossene Dauer erhält von einem Anfangsmoment bis zu einem Schlußmoment und er so herausgehoben wird aus dem Tönen der Octave, ist er klar zu erfassen. Betrachten wir nun das Bishergesagte genauer aus dem höchsten Standpunkte: so sehen wir, daß jene Entwickelung von dem gänzlich verworrenen Zusammenfallen der Klänge oder Töne im Schrei bis zum bestimmten Herausheben der einzelnen bestimmt ausgebildeten Momente des Tönens nichts anderes ist, als das Fortschreiten von der überwiegenden Vielheit zur Einheit, vom Dasein zum Sein; also Ausbildung der Form.

Allein noch sind wir auf dem Wege dieser Entwickelung erst dahin gekommen, wo das Tönen, als ein Bestimmt-zu-unterscheidendes, ein bestimmt unterschiedenes Mannigfaltiges giebt, und so gleichsam Stoff wird dem Erfassen für das Erfassen, und zwar für das Erfassen der Form des Universums. Damit letzteres erfolgen könne, muß die Einheit noch überwiegender, die Form noch bestimmter ausgebildet werden. Die Tonleiter durch den Umfang der Octave giebt zwar in dem Vielen die Einheit

der Octave mit, aber nicht so, daß sie schon in dem Vielen, wegen des Ueberwiegens des letztern, darin angeschaut werden könnte. Der Anfangs- und Schlußton der Octave, oder der doppelte Einklang, giebt wieder nur die Einheit und läßt das Viele in derselben untergehen; denn obwohl die Differenz der doppelten Schwingungszahl darin ist, so bezieht sich diese mehr auf die Einheit in dem ganzen Umfange des Tönens und stellt diese dar, als auf das Mannigfaltige innerhalb des doppelten Einklanges. Weil aber in der Tonleiter jeder Moment des Tönens schon bestimmt als eine Einheit im Verhältniß zur Octave festgestellt und erfaßt ist: so ist auch dadurch die Möglichkeit von einem mannigfaltigen Entgegensetzen des einzelnen Tones gegen irgend einen andern im Umfange der Octave gegeben, mithin auch die Möglichkeit, die Einheit der Octave durch Gegensätze, die unter dieser Einheit begriffen sind, zur Anschauung zu bringen. Damit dies geschehe, muß aber noch das Räumliche oder Simultane hinzutreten, d. h. die Töne, welche jene Gegensätze und in ihnen die Einheit darstellen, müssen, soll diese Einheit wirklich als Form angeschaut werden, zugleich neben einander sich hören lassen. Wird nun die ganze Tonleiter als ein Simultanes dargestellt: so geht die Einheit wieder unter in der Vielheit; alle Verhältnisse verwirren sich und werden zerstört und mit ihnen die Form. Es tritt die Analogie mit dem Schrei ein, und deshalb darf also die Tonleiter nur als ein Successives erscheinen.

Soll dagegen die Form des Tönens wirklich angeschaut werden, so muß das simultane Tönen nur diejenigen Momente des Tönens der Octave enthalten, in welchen das Fortschreiten des Tönens wegen ihres größern Abstandes von einander bestimmt hervortritt, und sie müssen

deshalb von den andern selbst bereits bestimmten Momenten, die ihnen zunächst liegen, geschieden werden, so daß die simultangehörten nicht durch die dazwischenliegenden gestört und verwirrt werden, die letztern aber selbst beherrschen. Nur so kann die Einheit der Octave und die Form des Tönens wirklich angeschaut werden in dem Accorde. Und hierin liegt der Grund und das Wesen der Harmonie in der Musik, welche schon gegeben ist durch die Einheit des Tones in seinem Verhältnisse zur Einheit des gesamten Tönens.

Es kann indeß die Art, wie die Form des Tönens angeschaut wird durch den Accord, sehr verschieden sein. Denn so wie die beiden Schlußtöne der Octave, von denen wir den tiefern den Grundton der Octave nennen, einen doppelten Einklang bildeten, so entsteht ein einfacher Zweiklang, wenn mit dem Grundton zugleich noch irgend ein andrer Ton innerhalb der Octave zugleich ertönt, welcher Zweiklang sich so oft wiederholen wird, als es Töne im Umfange der Octave giebt, also sechsmal, und der dann nach der Stelle und Entfernung gegen den Grundton benannt wird, also Secunde, Terze u. s. f. Dieser einfache Zweiklang wird endlich zum Dreiklange, wenn durch Anschlagen zweier verschiedener Töne mit dem Grundtone zugleich ein zusammengesetzter Zweiklang entsteht. Unter diesem ist der reine Dreiklang (Terze, Quinte und Octave) der, in welchem die Einheit des Tönens am bestimmtesten angeschaut wird, doch das weitere darüber mögen die Lehrer des Generalbasses erörtern. Uebrigens deutet schon die Nothwendigkeit, bei dem reinen Dreiklange nicht bloß den Grundton, sondern auch die Octave anzugeben, und so die ganze Einheit abzuschließen, auf die Beziehung der Einheit in den übrigen Octaven, und auf die Einheit des gesamten

Tönens. Es werden also wieder die Accorde in verschiedenen Octaven zu einander in verschiedenen Verhältnissen stehen können, und so ein Mannigfaltiges der Harmonie geben, das in seiner Entwickelung sich durch besondere Gesetze bedingt, welche die Lehre vom Contrapunkt bestimmt.

Merkwürdig ist es, daß in der Octave, welche C zum Grundton hat die mit E und F und mit H und C bezeichneten eine nähere Lage gegen einander haben als die übrigen, welches überhaupt darin gegründet ist, daß die Töne nicht alle in gleichförmig fortschreitendem Verhältniß zur Octave stehen, oder weil in der Progression der Schwingungen die Differenz (in einer arithmetischen) nicht immer dieselbe ist, oder vielmehr weil die Progression nicht sowohl eine streng mathematische, sondern eine ideale in der Einheit des idealen Umfanges des gesamten Tönens begründete ist. Wird also die Octave C als die Grundoctave gesetzt, so wird natürlich ihre Tonleiter als eine Tonleiter durch die ganzen Töne gesetzt werden müssen. Jeder andre Ton aber hat wieder jenseits in dem Umfange der nächsten Octave seine Verdoppelung, und bildet damit seine eigne Octave, giebt sich also natürlich seine eigne Tonleiter, die der ersten Tonleiter C völlig analog wird sein müssen, bedingt durch das Verhältniß des reinen Zweiklanges, so daß also die Octave des Grundtones D mit den correspondirenden Tönen der Tonleiter C immer in dem Verhältniß der reinen Secunde, die Tonleiter E im Verhältniß der reinen Terze stehen wird. Da aber eben das Verhältniß der Töne in der Tonleiter C ein verschiedenes ist, so wird, um das Verhältniß der verschiedenen Tonleitern zur ersten hervorzubringen, die Ergänzung durch die sogesannten halben Töne nöthig sein, deren Zahl und Bestimmtheit einzig und allein durch diese Ergänzungsnothwendigkeit bedingt ist,

so wie auch diese Ergänzung selbst vorzüglich veranlaßt wird durch die größere Nähe der Töne H, C und E, F zu einander, ein Verhältniß der Nähe, welches besonders in dem Verhältnisse des reinen Dreiklanges sichtbar wird und die Ursache war, daß man sie die großen halben Töne nannte.

Dabei ist in der Ergänzung durch die halben Töne noch ein zwiefaches Verhältniß gegeben. Es kann nämlich diese Ergänzung geschehen nach der Seite des Grundtones zu, oder nach der Seite der Verdoppelung des Einklanges. Beide Arten der Ergänzung werden zuerst nur die wirkliche Ergänzung zur reinen Analogie mit der Tonleiter der Grundoctave C durch den reinen Zweiklang geben, wiewohl mit verschiedenem Charakter, nämlich einem festern und ernstern, und einem heitern und leichtern; oder die Ergänzung nach der Seite des Grundtones wird die Analogie der Tonleiter, die zugleich schon für sich durch Ergänzung bestimmt sein kann, noch erweitern und verändern. Diese Art der Ergänzung wird eine neue Reihe von Tonleitern oder Tonarten geben, in welchem durch die Abweichung der Ausdruck eines Ueberschwebens zur Störung der Harmonie, aber mit dem bestimmten Streben zur Rückkehr in die Analogie des reinen Zweiklanges, liegt. So wie nun durch vorige Ergänzung nach der Seite des Grundtones, mit Herstellung der Analogie des reinen Zweiklanges, der Charakter einer solchen Tonreihe schon ein ernster und fester wurde, vermittelst eines von dem Grundtone ausgehenden Bindens im Gegensatze gegen das Freiwerden nach der Seite der Verdoppelung zu: so erscheint jetzt der Charakrer dieser abweichenden Tonleitern als ein wehmüthiger und klagender, wie er sich in allen Molltönen ausspricht, die man eben deshalb auch Moll- d. h. weiche

Tonarten nennt, und die andern fest und heiter fortschreitenden Dur- oder harte Töne.

So entwickelt und gestaltet sich dieser ganze Kreis der Tonarten zu einem Mannigfaltigen, in sich verschiedentlich Charakterisirtem des successiven Tönens, in welchem nun die Melodie, die freie Ausbildung des Tönens zur Darstellung der Form des Universums für das Erfassen, ihre sämmtlichen allgemeinen Bestimmungen begründet hat.

Da aber ihr ganzes Verhältniß, so wie alles Successiven, immer bedingt sein wird durch das Simultane: so ist auch klar, daß, bei dem Einfluß des Accordes auf die Ausbildung der verschiedenen Tonleitern durch den reinen oder erweiterten Zweiklang, und da sich die Melodie stützt auf die Tonleiter als auf ein Successives, so wie die Harmonie auf den Doppelklang als auf das Räumliche oder Simultane, — Harmonie und Melodie sich wechselseitig bestimmen werden. Bei dieser Wechselwirkung wird also die Melodie von der Harmonie und die Harmonie von der Melodie afficirt werden, und es werden sich dadurch Verhältnisse, Bestimmungen und Gesetze ergeben, welche die Lehre vom reinen Satze vorträgt. Ueberhaupt gehört unstreitig auch die Bemerkung hieher, daß die Melodie, als die Ausbildung des successiven Tönens zur Erfassung der Form des Universums für das Erfassen entspricht wieder dem zeitlichen Gebiete des Erfassens, also sich anschließt an das Teleologische; so wie die Harmonie, begründet durch das Räumliche, da es bei ihr zuerst nur darauf ankommt, daß ein simultanes Tönen erfaßt werde, und also jeder einzelne Ton als ein bleibender gegen die übrigen, entspricht dem Gebiete des Plastischen: indem in der Harmonie nur der Moment des Tönens zu erfassen ist.

Wir wissen aber, daß die Musik im zeitlichen Gebiet der Kunst liegt, und da ihre Thätigkeit ein hörbares Bewegen ist, ihre Thätigkeit eigentlich wird sein müssen ein Successives, und Letzteres also das Ueberwiegende, dem sich das Räumliche oder Plastische unterordnen muß. Es darf also in der Musik nicht mehr die Rede sein davon, was den Vorzug verdiene, ob die Melodie oder die Harmonie, wenn die Beantwortung dieser Frage bestimmen soll, ob Melodie oder Harmonie mehr zum Wesen der Musik gehöre; denn fehlen darf keine von beiden.

Da aber Musik, wie eben gesagt wurde, ein hörbares Bewegen, und als solches und dadurch, daß es sich bewegt, Ausdruck des Kampfes zwischen Form und Dasein, das hörbare Bewegen aber nicht bloß, als ein hörbares verschieden ist, sondern auch bloß als ein Bewegen, als ein Zeitliches, so wird natürlich auch der Ausdruck jenes Kampfes in seiner Verschiedenheit mit bedingt sein durch die Verschiedenheit des Bewegens, also durch den Grad der Geschwindigkeit. Geschwindigkeit aber ist das Verhältniß des Raumes und der Zeit im Bewegen, gleichsam den Kampf darstellend zwischen Raum und Zeit im Bewegen. Je überwiegender die Zeit erscheint, desto schneller die Bewegung, je überwiegender der Raum, desto langsamer die Bewegung. Die beiden Gränzpunkte sind das Verhältniß des Moments zu beiden; auf der einen Seite aller Raum im Momente der Zeit, auf der andern alle Zeit im Momente des Raumes (man gestatte mir der Kürze wegen diesen Ausdruck). Auf dem letztern Punkte hört für uns alle Bewegung auf, es tritt das Stehende, Feste ein, und das Successive wird zum Simultanen, das Teleologische zum Plastischen. In diesem ist der Moment rein in sich bestimmt und abgeschlossen.

Da aber jeder Moment, wenn er nicht für sich erfaßt wird, ein unendlich kleiner ist, also nur seine Bestimmtheit erhält, wenn er eben für sich erfaßt wird, da dieses Erfassen jedoch nicht bloß treffen wird das hörbare Bewegen als ein hörbares, sondern als ein Bewegen: so wird auch, wenn der Moment des hörbaren Bewegens bestimmt erfaßt werden soll, er in voller Bestimmtheit gegen die übrigen Momente, also in bestimmt verschiedener Dauer erfaßt werden müssen; es wird also der Moment plastisch bestimmt werden, indem er gegen die übrigen, seiner Dauer nach, bestimmt erfaßt wird, denn nur als ein solcher kann er auch im Bewegen als ein bestimmt abgeschlossener erfaßt werden, und so kommt, da dies natürlich mittelst der Geschwindigkeit, also mittelst des Bedingtseins der Zeit durch den Raum geschieht, auf dieser Seite plastische Bestimmtheit in die Musik, nämlich der Takt.

Betrachten wir aber dieses Bewegen zugleich wieder als ein hörbares: so finden wir, daß die Harmonie in dem Accorde uns die plastische Bestimmtheit des Hörbaren für sich giebt. In dem Accorde wird der Moment rein für sich als abgeschlossen erfaßt, in ihm ist die Form des Tönens völlig vorhanden, ohne daß es noch eines andern Momentes zu ihrer Vollendung bedürfte; er gilt also als ein stehender, und deshalb ist auch in ihm dasjenige vorhanden, wodurch die Musik zu einem Bleibenden werden kann. Soll aber das Leben der Musik, welches an sich kein plastisches, sondern ein zeitlich-teleologisches ist, nicht aufgehoben werden, so muß der bestimmt-erfaßte Moment einem nächstfolgenden weichen; es muß das Successive eintreten, und das Plastisch-Stehende der Harmonie muß sich auflösen und entwickeln zu dem sich bestimmten Fortbewegen in der Tonleiter oder zur Melodie. Es wird aber

bei dieſer Belebung des plaſtiſchen Moments jeder Klang oder Ton des Accordes bis auf einen gewiſſen Grad frei werden können, zu einem gleichſam ſelbſtſtändigen Bewegen neben den übrigen, wodurch eben ein verſchiedenartiges ſimultanes Tönen mehrer Stimmen gegeben iſt, das aber immer wird gebunden bleiben müſſen, eben weil es ein ſimultanes iſt, durch das plaſtiſche Erfaſſen des Moments, alſo durch Harmonie und Takt, und das auf dieſe Weiſe wird darſtellen müſſen, wie dies in allem Leben der Fall iſt, wo die Form des Univerſums für ſich erfaßt wird — ein Erſcheinen in der Form, als ein in jedem Moment für ſich Zu-Erfaſſendes.

Dadurch wird aber zugleich bedingt werden, daß das Succeſſive ſich als Succeſſives ausbilde zu einer Einheit in der Melodie, welche die verſchiedenen Stimmen in ſich befaßt. Soll aber der Moment des Tönens nach ſeiner Beſtimmtheit in der Zeit erfaßt werden: ſo muß ihm beſtimmte Dauer gegeben werden gegen die übrigen dadurch, daß ein Ton von beſtimmter Dauer geſetzt wird als Einheit, als ganzer Ton, und die übrigen dagegen als beſtimmte Theile deſſelben. So wie aber die Beſtimmtheit des Tones, als eines Hörbaren, bedingt iſt nur durch Relation, ſo auch die Dauer deſſelben. Der als Einheit geſetzte ganze Ton kann von längerer oder kürzerer Dauer ſein, ſobald nur die übrigen Theiltöne zu ihm im richtigen Verhältniß ſtehen. Dieſe Verſchiedenheit der Dauer des ganzen Tones und die dadurch geſetzte Beſtimmtheit ganzer Melodien in Abſicht der Zeit nennt man das Tempo. Da aber bei dieſer Beſtimmtheit der Dauer das Tönen, als hörbares Bewegen, der Zeit nach ſich abmeſſen wird zur Empfänglichkeit für die Darſtellung des Schönen, d. h. da ſich in dieſem Bewegen ſo wohl nach der Seite

des Succeſſiven (der Melodie), als nach der Seite des Simultanen (Harmonie) das Ebenmaß geſtalten wird, ſo nennt man dies als ein Ebenmaß des Bewegens den Rhythmus. Der Tact wird alſo das Maß der Zeit überhaupt, der Rhythmus das Ebenmaß der Zeit und das Tempo die Beſtimmtheit beider ſein, innerhalb welcher ſich das Verhältniß des im Tönen offenbarten Lebens zu dem Ebenmaße und der Ausdruck geſtaltet. So wird man es alſo verſtehen, wenn ich oben ſagte, daß in der Muſik das zeitliche Bewegen gebunden werde durch das Räumliche (im Takt und Rythmus); ſo wie auch, daß ein ähnliches Binden in der Kunſt des Wortklanges durch Versmaß und Numerus eintrat, und warum es ſich hier ganz verſchiedenartig ausbildete.

§. 60.

Die Tonkunſt ſetzt ſich als ein Mannigfaltiges, theils durch die in ihr ſelbſt liegenden Elemente dazu, theils durch ihr Verhältniß zu den übrigen Künſten. Sie ordnet dieſes Mannigfaltige in drei Hauptabtheilungen, welche äußerlich ſelbſtſtändige Gattungen von Kunſtwerken geben, zuerſt durch das Verhältniß der Harmonie und Melodie in der Mehrſtimmigkeit, dann durch den Einfluß der Tanzkunſt und endlich der poetiſchen Gattungen, wo ſich ein aus der Poeſie beſtimmtes Mannigfaltiges ergiebt. Zuletzt charakteriſirt ſie ſich noch nach den verſchiedenen Verhältniſſen zwiſchen dem Menſchenleben und der Kunſt zu einem beſtimmten Styl, nämlich dem Kirchenſtyl, Kammerſtyl und Volksſtyl.

Wenn das Tönen durch das Streben der Liebe ſich ſelbſt zu erfaſſen in dem Erfaſſen der Form des Univerſums

zum Kunstwerk wird: so wird also ein Werk der Tonkunst sein ein für das Erfassen ausgebildetes Ganzes von Tonbildern, das sich gestaltet hat durch Entwickelung der Melodie, wie sie gebunden ist durch das Räumliche in Harmonie und Tact. Dieser Begriff des Kunstwerkes setzt voraus, daß jedes Kunstwerk der Musik ein mehrstimmiges sei. Es wird also erstens dies nachzuweisen und die Frage zu beantworten sein, was man von einstimmigen Aeußerungen der Tonkunst zu halten habe? Beides kann aber geschehen durch Beantwortung der letzten Frage.

Einstimmige Aeußerungen der Tonkunst können entweder erfolgen durch die Menschenstimme, oder durch ein einstimmiges Musikinstrument; denn mehrstimmige, wie z. B. das Klavier oder die Harfe, schließen sich von dieser Frage schon von selbst aus, ja es würden, wollte man recht streng sein, außer der Menschenstimme nur noch die Blaseinstrumente zu den einstimmigen zu rechnen sein. Da es indeß bei der Menschenstimme vorzüglich ankommt auf Annäherung zur Vollstimmigkeit in dem Gegensatze Diskant und Baß, d. h. auf das Erfassen des Moments durch die Harmonie, so wird von dieser strengen Aussonderung etwas nachzulassen sein.

Betrachten wir nun das einstimmige Tönen genauer: so wird es immer sein nur Aeußerung einer individuellen Stimmung, oder des Ausdruckes des Kampfes zwischen Sein und Dasein im Einzelnen. Der Gesang wird sich hier sogleich selbst seine Bestimmtheit geben und sich gehörig aussondern. Jeder Gesang ist durch die Natur der Sache an das Wort gebunden, er ordnet sich also, wenn er mehrstimmig ist, diesem nicht bloß bei, er ordnet sich ihm selbst unter, und ist so nur ein poetisches Kunstwerk, während die Möglichkeit unbenommen bleibt, daß er ein

muſikaliſches Kunſtwerk werde. Dieſe Möglichkeit liegt aber eben in dem Intereſſe für Alle, wie wir bereits oben geſehen haben, und dieſes Intereſſe ſpricht ſich wieder aus, wenn der Geſang erſcheint als die Stimme Aller. Da nun in dem Geſange ſchon das poetiſche Intereſſe für Alle ſein wird, wenn er ein poetiſches Kunſtwerk iſt, ſo wird auch zugleich das Intereſſe eines muſikaliſchen Kunſtwerkes mitgegeben ſein, und alſo auch die Möglichkeit, daß der Geſang ein mehrſtimmiges Tönen werde, weil er eben Ausdruck des Kampfes der Form mit dem Daſein überhaupt, und Erfaſſen der Form des Univerſums ſein ſoll, nicht des Einzelnen. Letztere Erſcheinung des Tönens wird alſo nur eine zufällige Einſchränkung durch Unvermögen, Laune oder andre zufällige Umſtände ſein, und für ſich keine Selbſtſtändigkeit gewinnen können. Etwas anders iſt freilich die Einſtimmigkeit im Kirchengeſange. So ſehr im Choral auch die Möglichkeit liegt, als ein mehrſtimmiges Kunſtwerk dargeſtellt zu werden, weil darin angeſchaut wird die Form des Univerſums in höchſter Bedeutung, ſo beſtimmt dagegen das Uniſono des Geſanges ſich dennoch feſtgeſtellt hat: ſo liegt dies wieder in einer Möglichkeit, daß der Geſang als Kunſtwerk aufgehoben werde. Gottesdienſtlicher Geſang iſt einſtimmiger Geſang und ſoll es ſein. Alle zufällige Mehrſtimmigkeit geht in der Einſtimmigkeit unter, aber deshalb, weil hier in der Andacht die Liebe nicht ſich ſelbſt erfaſſen will in der Form des Univerſums, ſondern weil ſie untergehen will in der höchſten Idee, in dem Einen, und alſo nicht von der Darſtellung eines Kunſtwerkes die Rede ſein kann. Die Muſik iſt hier nur Aeußerung dieſes Untergehens. Wer alſo ſich bemühen wollte durch ſeine Theilnahme am gottesdienſtlichen Geſange Mehrſtimmigkeit und Harmonie

in das Unisono zu bringen, der würde aufhören ein Andächtiger zu sein, er würde vielmehr sich als Gesang-Virtuose darstellen wollen. Man hüte sich also ja bei der Gesangbildung dieses Bestreben zu sehr zu erregen, und die zutretende Harmonie zu etwas mehr als zu etwas Zufälligem werden zu lassen. Nichts hat überhaupt der Kunst wie der Religion so sehr geschadet, als die Verwirrung des ästhetischen Prinzips mit dem religiösen. Kirchenmusiken, die zugleich als Kunstwerke anerkannt werden müssen, sind daher immer mit Vorsicht beim Gottesdienst zu gebrauchen, und müssen durch erhabne Einfachheit und Kraft der Herrschaft über die Gemüther sehr gewiß sein, daß diese nicht abgeleitet werden, statt der Andacht Kunstkennerei zu treiben, weil die verschiedenen Prinzipe der Aesthetik und Religion gar leicht eine Trennung veranlassen, und so zugleich alle Mißbräuche und Vergehungen des angeblichen Kunstgenusses mit herbeiführen.

So viel von einstimmigen Gesängen. Eben so heben sich aber auch einstimmige Instrumental-Aeußerungen der Tonkunst auf; sie sind nur Aeußerungen der Stimmung des Individuums; man erfaßt also nur die Form des Universums zu bestimmt in einem Individuum und mit Beziehung auf das Interesse desselben. Phantasien der Tonkünstler werden daher immer ihrer Beschränktheit wegen flüchtige Erscheinungen bleiben, und nur zu Kunstwerken werden, wenn sich die Beziehung auf das einzelne Interesse auflöst in ein allgemeines; dann wird aber auch das Instrument nicht mehr ein rein einstimmiges, sondern schon ein mehrstimmiges sein müssen (z. B. die Orgel, das Klavier u. dgl.). So viel also ist wohl hinreichend, um die Mehrstimmigkeit als ein nothwendiges Element eines musikalischen Kunstwerkes darzuthun.

Iſt dies anerkannt, ſo wird in der Mehrſtimmigkeit auch dann ein Element des Mannigfaltigen der Tonkunſt, in Beziehung auf die Erſcheinungen und Kunſtwerke, als Individuen aus der Tonkunſt, liegen. Da aber eigentlich in der Mehrſtimmigkeit die Harmonie liegt als das Bindende, die Melodie aber das eigentliche Leben des Tönens entwickelt: ſo wird die Melodie auch in der Mehrſtimmigkeit das eigentliche Leben des Tönens geſtalten, und es wird nun auf das Verhältniß der Stimmen ankommen. Es kann nämlich die Melodie vorzugsweiſe in einer Stimme liegen, und ſich hier in ihrer ganzen Freiheit und Mannigfaltigkeit entwickeln, während die übrigen nur ihre Herrſchaft anerkennen, das plaſtiſche Erfaſſen des Moments in der Harmonie des Accordes feſtzuhalten und ſo das zeitliche Fortſchreiten zum Räumlich-Simultanen zu erweitern; oder es können alle Stimmen einen möglichſt gleichmäßigen Antheil an der Melodie nehmen und ſich durch wechſelſeitiges Bei- und Unterordnen gleichſam durch die Melodie fortleben, indem ſie ſo ein Mannigfaltiges von Tonbildern und Tongebäuden geben. Ich möchte, um dieſen Unterſchied feſtzuhalten und kurz zu bezeichnen, die erſte Art des Verhältniſſes der Stimmen die diaphoniſche, die zweite die ſymphoniſche nennen.

Die Diaphonie iſt urſprünglich gegeben durch die Menſchenſtimme, ſo bald dieſe auftritt mit ihrer Lebensfülle, treten die übrigen dagegen mehr in das Gebiet der Harmonie zurück, und laſſen ihr die volle Herrſchaft in der Melodie, die ſie dann als ein Mannigfaltiges bis ins Einzelne völlig ausführt; erſt wenn ſie ausſcheidet, gewinnt die ſymphoniſche Entwickelung der Melodie freien Spielraum zur eigenen Geſtaltung. Aber auch die Inſtrumente laſſen ſich nun das Recht nicht nehmen, an die Stelle der

Menſchenſtimme zu treten, und es wird auch in der Stimme eines einzelnen Inſtruments die Melodie ihre volle Herrſchaft entwickeln und ſich die übrigen Inſtrumente unterordnen. Dadurch entſteht in der Diaphonie das Verhältniß der Solo-Stimme und der Begleitung.

Indem der Geſang ausſcheidet aus der Inſtrumental-Mehrſtimmigkeit und ſich für ſich darſtellt als ein mehrſtimmiger, tritt ein neuer Gegenſatz ein auf dieſer Seite, der wieder das Diaphoniſche und Symphoniſche in ſich zu geſtalten vermag, ſo wie auf der andern Seite auch wieder ein einzelnes Inſtrument an der vollen Herrſchaft der Melodie theilnehmen, ſich der Menſchenſtimme freundlich zur Seite ſtellen und mit ihr zugleich ſich die übrige Inſtrumentalbegleitung unterordnen kann. So erhalten wir alſo

1) reinen mehrſtimmigen Geſang für ſich und innerhalb deſſelben diaphoniſches und ſymphoniſches Verhältniß der Melodie.

2) Geſang mit Inſtrumental-Begleitung, rein diaphoniſches Verhältniß, jedoch

a) mit herrſchender Melodie in der Menſchenſtimme, oder

b) mit getheilter Herrſchaft des Solo-Verhältniſſes zwiſchen einer Menſchen- und Inſtrumental-Stimme (obligate Begleitung).

3) Bloße Inſtrumental-Muſik und zwar

a) im diaphoniſchen Verhältniß, ſo daß die Melodie in der Stimme des einen Inſtruments als der herrſchenden die andern ſich unterordnet, oder

b) in ſymphoniſchen Verhältniß.

Außer dieſen Beſtimmungen durch das Verhältniß der Stimmen zur Melodie, entſtehen neue durch die Zahl

der Stimmen, wobei noch der Unterschied der Harmonie- und Individual-Stimmen beachtet werden muß. So kann sich die Menschenstimme darstellen nur als eine, oder es können sich zwei oder mehre, auch viele vereinigen, wobei sie sich in ein verschiedenes Verhältniß zur Instrumental-Begleitung setzen werden. Eine Stimme wird nicht füglich allein für sich ohne Begleitung selbstständig auftreten können zur Darstellung eines Kunstwerkes, da ihr nur die Melodie gegeben ist, aber nicht die Harmonie; zwei und noch mehr drei und vier Stimmen können von der Instrumental-Begleitung ausscheiden und am schönsten steht der vierstimmige Gesang als eine reine vollendete Gestaltung der Mehrstimmigkeit da, weil in ihm der Dreiklang durch die Octave geschlossen zum Grunde liegt. Uebrigens wird, obgleich durch das Verhältniß des Accordes in verschiedenen Octaven die Möglichkeit eines bedeutenden Umfanges der Stimmenzahl gegeben ist, doch bei der Vervielfältigung der Stimmen des Gesanges große Vorsicht nöthig sein. Denn da alle Eigenthümlichkeiten und jedes Einzeln-Charakteristische aus dem Lebenscharakter hervorgeht, der Stoffcharakter aber nur einer ist: so wird in eben dem Verhältniß, als die Zahl der Stimmen zunimmt, die Kraft jeder einzelnen vermindert werden und dadurch natürlich die Harmonie in der Menge der Harmonie-Stimmen untergehen. Wird aber z. B. im Chor der das Tönen einer Menge darstellt, die Vielheit der Individual-Stimmen unter eine mäßige Zahl von Harmonie-Stimmen vertheilt: so gewinnt jede einzelne durch die Mehrzahl der Individual-Stimmen eine Kraft, wodurch die Wirkung des Ganzen eben so mächtig als bestimmt verständlich wird. Ueberhaupt muß doch wohl jede Mehrstimmigkeit sich auf die Zahl Drei beziehen, nach dem Verhältniß

des Accordes; jede noch hinzutretende Stimme wird eigentlich die Wiederholung irgend einer im Accorde schon gegebnen sein. Da aber die Verschiedenheiten der Singstimme aus dem Lebenscharakter hervorgehen und dieser in seiner Allgemeinheit sich gründet auf das Naturverhältniß des Sopran, Alt, Tenor und Baß: so werden auch die Modificationen des Dreiklanges zu keiner Vermehrung der Stimmen dadurch bedingt werden, und es wird für den Gesang Achtstimmigkeit das Höchste sein, was gewagt werden darf, ohne die Harmonie zu überladen und zu verdunkeln, weil immer zwei Sopran- Alt- Tenor- und Baßstimmen unter sich noch einen Gegensatz klar darstellen können.

Die Instrumentalmusik gestattet hier schon einen weit größern Umfang, weil die Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit des Stoffcharakters, also auch die Verschiedenheit der Stimmen, die einzelne Harmoniestimme in ihrer Bestimmtheit gegen die übrige Masse leichter klar zu erhalten weiß, besonders wenn jede durch die Mehrheit der Individualstimmen im richtigen Verhältnisse verstärkt wird. So wie nun im Gesange, nach dem für den einstimmigen Gesang die Begleitung als nothwendig erkannt wurde, die Mehrheit der Harmoniestimmen, sowohl mit als ohne Begleitung, fortgeführt werden kann vom zweistimmigen Gesange (Duett), durch den dreistimmigen (Terzett), vierstimmigen (Quartett) u. s. w., bis zum vielstimmigen Chor: so kann auch die symphonische Instrumentalmusik für sich fortschreiten von der Einstimmigkeit (wo jedoch die Mehrstimmigkeit schon in dem Instrumente wird liegen müssen), z. B. bei der Klavier-Sonate) Zweistimmigkeit u. s. w., also das Duett, Trio, Quartett, Quintett u. s. w. gebend, bis zur vielstimmigen, vorzugsweise

genannten, Symphonie, wo die Instrumentalmusik ihre volle symphonische Pracht entfaltet, während sie im Quartett in ihrer reinsten Schönheit erscheint.

Tritt nun aber die Stimme eines einzelnen Instruments statt der Menschenstimme in ein diaphonisches Verhältniß zu den übrigen Instrumenten, so wird dieses sich eigentlich herausgestalten aus dem symphonischen, indem aus dem Ganzen der Symphonie ein Instrument bestimmt heraustritt, sich der herrschenden Melodie und ihrer Ausführung bemächtigt und sich so der Gesamtheit der übrigen Instrumente entgegensetzt, um in diesem Gegensatze seinen eigenthümlichen Charakter in einem bestimmten Kunstwerke zu entfalten; und dies ist das Wesen des sogenannten Concerts. Es behält dieses daher auch in Absicht der Begleitung gewöhnlich den vielstimmigen Umfang der Symphonie. Wird nun der Umfang der vielstimmigen Begleitung eingeschränkt auf geringere Zahl von Stimmen, so werden sich natürlich eben solche Gegensätze gegen die mehrstimmigen symphonischen Gestaltungen der Instrumentalmusik ergeben, als zwischen dem Conzert und der Symphonie, und so werden Duette, Trio's, Quartette und dergleichen mit dem Vorwalten einer Instrumentalstimme gegeben sein, die aber theils durch den Charakter der Instrumente manche Beschränkung, in Absicht des Umfanges ihrer Entwickelung, leiden, theils aber auch mit jenen symphonischen Gestaltungen zusammenfallen werden, indem einzelne Instrumentalstimmen ein gewisses Uebergewicht behaupten, welches ohnedies auch bei den symphonischen Gestaltungen statt finden, und hier nur vielleicht durch eine Steigerung herausgehoben sein wird, da bei der kleinern Zahl der Instrumentalstimmen eine Bestimmtheit und Unterordnung nöthig wird, die endlich eine und zwar die

dazu am meisten geeignete, den Sopran darstellende, als die überwiegende Ausbilderinn der Melodie setzt.

So wie wir nun aber das Entstehen musikalischer Gestaltungen betrachtet haben von der Seite, wo das Verhältniß zwischen Melodie und Harmonie, in Beziehung auf die Mehrheit und Zahl der Stimmen, mehre Erscheinungsarten des Tönens begründet: so können wir noch besonders darauf sehen, wie bei dieser Mehrheit der Stimmen sich das Verhältniß zwischen Harmonie und Melodie gleichsam innerlich ausbildet und mannigfaltige Erscheinungen des Tönens erzeugt. Da nämlich das Verhältniß der verschiedenen Stimmen sich doch gründen muß auf die Verhältnisse des Accordes in sich, so wie der Stellung der Accorde gegen einander in dem Umfange mehrer Octaven: so werden sie in dem Umfange des Tönens nach der Lage der Töne in der Tonleiter auch in einer bestimmten Entfernung von einander liegen. In so fern nun das mehrstimmige Tönen im Momente erfaßt wird als ein gleichsam Plastisches, wird auch in diesem Moment jede Stimme ihre bestimmte Stellung und Entfernung gegen die übrigen haben; so wie aber durch das Leben der Melodie der plastische Moment übergeht in einen andern: so werden sie auch ihre Stellung verändern und zwar, je nachdem es die Gesetze der Harmonie (Generalbaß und Contrapunkt) erfordern, entweder miteinander, so daß die Töne zwar andre werden, aber die Entfernung dieselbe bleibt, also parallel fortgehend nach der Seite des Grundtones oder von ihm ab; oder voneinander, indem der eine sich nach der Seite des Grundtones, der andre von derselben bewegt, sie sich also entfernen und divergirend auseinander gehen, oder endlich zueinander, so daß sie convergiren. Dieses verschiedenartige Bewegen der Stimmen

mit und gegeneinander muß allerdings ein Mannigfaltiges der Erscheinungen geben, welches aber, da es innerhalb des diaphonischen und symphonischen Verhältnisses bleibt und mit diesem zusammenfällt, auch untergeordnet bleiben, und nur in wenigen einzelnen Erscheinungen als ein besonderes hervortreten wird, ja es werden diese besondern gerade nur durch das Streben der Stimmen entstehen, sich von jeder Unterordnung in dem diaphonischen und symphonischen Verhältnisse frei zu machen, sie werden daher auch den Charakter dieses Strebens an sich tragen. Jede einzelne Stimme will nämlich die Melodie für sich ausführen, ohne sich den übrigen Stimmen bei und unterzuordnen, aber grade in dieser Flucht vor den übrigen Stimmen entwickelt sich wieder ein Unter- und Beiordnen, eben von dieser Flucht bewirkt, gleichsam als ein musikalisches Fatum, und so entsteht die Fuge und der Canon.

In der Fuge verbindet sich mit jenem Streben zugleich ein Suchen der Melodie. Die Melodie ist nicht zu einer bestimmten Gestalt ausgebildet, das Thema bleibt gewissermaßen in der Unendlichkeit der Tonleiter liegen, ohne sich zur Melodie, d. h. zu einem in sich abgeschlossenen Tonbilde zu gestalten; so wühlt sich harmonisch die Masse der Töne im Freuden- und Schmerzensjubel durch einige Augblicke der Freiheit fort; aber wenn nun die Melodie gefunden ist, so löst sich die Fuge von selbst auf, oder sie begnügt sich auch, das Spiel mit der Harmonie harmonisch abzuschließen. Im Canon dagegen ist die Melodie bereits gefunden, und jede Stimme sucht sie nur für sich auszuführen und festzuhalten. Beide Erscheinungen sind allerdings musikalische Kunststücke, aber besonders die Fuge, am rechten Orte von großer Wirkung, da sich in ihr die höchste Freiheit des musikalischen Lebens, das Teleologische offenbart.

Gehen wir nun, nachdem wir das Mannigfaltige der Musik betrachtet haben, in wie fern es unmittelbar aus ihr selbst hervorgeht, zu dem Einfluß über, den die andern Künste, indem sie in einem und demselben Lebensgebiet liegen, auf die Musik üben: so finden wir auf der Seite des zeitlichen Gebiets noch die Kunst des Wortklanges, die Poesie und Beredsamkeit, auf der Seite des Räumlichen aber nur noch die Tanzkunst, da die Mimik mehr unmittelbar in Beziehung auf die Kunst des Wortklanges und durch diese mit der Beredsamkeit und Poesie tritt, die zeichnenden Künste aber ihrer Natur nach keinen Einfluß mehr bewähren können.

Wir betrachten zuerst die Tanzkunst und ihre Einwirkung, da sie offenbar durch die Verwandtschaft im Tact und Rhythmus und vermöge der Freiheit, ein Bewegen selbstständig darzustellen, der Musik in dieser Hinsicht näher steht, als selbst die Kunst des Wortklanges, die zugleich etwas Fremdes, ein noch Besonders-Gedachtes hinzubringt. Eben deshalb wird sich aber auch der Einfluß der Musik bewähren als eine Entwickelung zu mannigfaltiger Gestaltung nach der Seite des Tactes und Rhythmus, so wie in der vorigen Gestaltungsreihe nach der Seite der Melodie und Harmonie. Es wird sich also auch in diesen Gestaltungen vorzüglich die Analogie des sichtbaren Bewegens darstellen, und die verschiedenen Arten des Mannigfaltigen in der Tanzkunst, für welche die Musik noch überdies das Erregende ist, werden ein eben so verschiedenes Mannigfaltiges in der Musik erzeugen, das sich theils wirklich unmittelbar in Verbindung mit dem Tanze darstellen, und so der Reihe der Gestaltungen folgen wird bis zu dem dramatischen Ballet, theils aber sich wieder rein musikalisch zu gestalten strebt, und so besondere musikalische

Kunſterſcheinungen hervorbringt, die ſich den Erſcheinungen der Tonkunſt, durch das Verhältniß der Melodie und Harmonie bedingt, bei- und einordnen. Daher die Walzer, die Polonaiſen, und früher beſonders die Menuett auch in muſikaliſchen Compoſitionen, als charakteriſtiſche Theile des Ganzen, beſonders in Beziehung auf Takt und Tempo, eintraten. Sie alle beſonders aufzuführen und zu charakteriſiren, würde hier nicht am rechten Orte ſein, da das dadurch ſich entwickelnde Mannigfaltige, abhängig iſt von den Erſcheinungen der Tanzkunſt, und ſich mit dieſen ändert.

Was die Kunſt des Wortklanges anlangt: ſo kann ſie nur durch die Verbindung der Sprache mit dem Tönen der Muſik, alſo natürlich im Gebiete der Menſchenſtimme und des Geſanges ihren Einfluß bewähren müſſen in dem Verhältniß der Worte zu dem Tönen. Dieſes Verhältniß wird aber ſo ſein können, daß die Worte, wie ſie durch die Kunſt des Wortklanges geſtaltet ſind, in der Verbindung mit dem Tönen der Muſik das Uebergewicht haben, oder umgekehrt, das Tönen der Muſik hat das Uebergewicht über das Wort und den Wortklang. Im erſten Falle kann die Muſik gebunden ſein durch die Kunſt des Wortklanges, im zweiten Falle umgekehrt die Kunſt des Wortklanges durch die Muſik. Iſt aber bei der überwiegenden Kunſt des Wortklanges die Muſik durch dieſelbe gebunden: ſo wird hier um ſo beſtimmter auch der in der Kunſt des Wortklanges liegende Unterſchied der plaſtiſchen Gebundenheit in der Verskunſt und der teleologiſchen Freiheit in der Proſe beſtimmter hervortreten. Es wird ſich alſo zuerſt der Ton dem Vers genau anſchmiegen, der Vers wird herrſchen. Für ihn wird ſich eine Melodie ausbilden, in welcher der Charakter des ganzen Liedes ſich darſtellt; aber weiter wird die Muſik nicht gehen. Sie faßt eben

nur den Charakter des Ganzen in der Melodie, nimmt aber ganz den Charakter der lyrischen Plastik an, die nur eine Strophe ausbildet und in dieser sich das Ganze Gedicht bewegen läßt. So wie sich in der Strophe dasselbe Maß und Rhythmus immer wiederholt, so wiederholt sich auch mit diesem zugleich dieselbe Melodie und beurkundet so das untergeordnete Verhältniß der Musik und das Vorwalten der Kunst des Wortklanges. Es kann zweitens in dem Wortklange das freie Teleologische walten, wie in der Prose. Der Wortklang bleibt noch überwiegend, aber in ihm offenbart sich wieder das Vorwalten des Innern, als desjenigen, wodurch die äußere Gestaltung als eine freie Entwickelung hervortritt und so spricht auch die Musik dieses freie Walten des Innern aus, indem sie sich nach Gedanken und Empfindungen bewegt und sich frei entwickelt in großen Gliedern zu einem musikalischen Numerus analog dem Numerus der Prose, sich aber streng dem Wortklange unterordnet in dem Recitative.

Tritt aber durch das Ueberwiegen der Musik der Gegensatz dieser beiden Erscheinungsarten ein: so erhebt sich das Tönen freier und das Verhältniß desselben zur Kunst des Wortklanges kehrt sich um. Nur wenig rhythmisch-geordnete Worte genügen; die Musik spricht ihren Inhalt und Charakter aus, überläßt aber die Ausführung nicht den Worten, diese nur begleitend und ihnen dienend, sondern sie bildet sich selbstständig aus und ordnet sich die Worte unter. So entsteht die Arie. Bei dem Ueberwiegen der Kunst des Wortklanges zur plastischen Gebundenheit der Musik durch den Vers, war die Ein- oder Mehrstimmigkeit etwas Zufälliges und Rein-Willkührliches nur äußerlich bedingtes, und es ist gleichgiltig, ob ein Lied von Einem oder Mehrern gesungen wird, und ist etwas

bestimmt, so hängt es vom Dichter ab und liegt außer der Musik. Aber hier, wo die Musik vorwaltet, wird die Ein= oder Mehrstimmigkeit etwas Wesentliches, indem sie sich nun bei der freiern selbstständigern Entwickelung der Musik ergiebt durch die Beziehung auf ein musikalisches Ganzes und zur Gestaltung des einzelnen Gesanges beiträgt. So wird also der Name Arie gewöhnlich dem einstimmigen Gesange dieser Art bleiben, während die Mehrstimmigkeit sich durch die Benennungen Duett, Terzett u. s. w. bezeichnen, bis zum vielstimmigen Chor, wo sich die Melodie zur freien Entwickelung innerhalb der Masse mehrer Stimmen ausgebildet hat.

Da aber die Kunst des Wortklanges nothwendig in ihrer Entwickelung und Thätigkeit gebunden ist an das Wort und so an die Poesie und Redekunst: so werden sich in Absicht dieser Künste Beziehungen in der Musik ergeben und zwar zunächst wieder solche, welche liegen in dem Verhältniß zwischen dem Worte und dem Tone. So wird in dem Verhältniß des überwiegenden Wortklanges auch durch diesen die Beziehung auf Poesie und Redekunst gegeben sein und deshalb bestimmter hervortreten als Beziehung auf beide als verschiedene, indem sich nämlich in der Unterordnung der Melodie unter die plastische Strophe die Beziehung auf die Poesie, im Recitativ aber die Beziehung auf die Redekunst andeutet. In dem Verhältniß des überwiegenden Tönens aber wird die Beziehung auf die Poesie und Redekunst nur gegeben als Beziehung auf das Schönden ken, also nur auf die Poesie, und diese Beziehung wird nicht durch die Kunst des Wortklanges, sondern durch die Musik ausgebildet.

Dadurch ist aber auch schon die Beziehung und der Einfluß der Poesie auf die Musik für sich mit ausge=

sprochen. Die Poesie für sich, vermöge ihrer Stellung und ihres Verhältnisses im Gesamtgebiete der Künste, tritt mit der Musik in Beziehung und auf doppelte Weise, nämlich in so fern die Sprache das Ausdrucksmittel bleibt und also die Kunst des Wortklanges das Vermittelnde beim Vorwalten der Menschenstimme, oder ohne daß die Sprache Ausdrucksmittel bleibt, indem nämlich die Musik, als ein hörbares Bewegen, eben so wohl als die Sprache als Ausdrucksmittel an die Stelle der Sprache tritt, um das Schöngedachte zu bezeichnen, aber nicht eigentlich in Beziehung auf das schon musikalisch gedachte Schöne, sondern auf das wirklich poetisch Gedachte.

In der Poesie ergab sich aber ein vierfaches Erscheinen des Mannigfaltigen, als Plastik, Ethik, Lyrik und Didaktik, und wir werden also zu betrachten haben, welche von diesen Erscheinungsarten der Poesie einen besondern Einfluß auf die Kunst der Töne bewähren. Ohne Bedenken werden wir gleich von vorn herein den Einfluß der Didaktik leugnen können; sie hebt sich in der Musik in sich selbst auf. Die Plastik aber, da sie aus der Poesie herübertreten wird, wo sie sich vorzüglich als idyllische oder schildernde Poesie zeigte, wird ebenfalls zur Gestaltung eines Mannigfaltigen in der Musik nur eine sehr untergeordnete Wirkung haben, da sie dem Wesen der Musik ebenfalls fremd ist, sich nur auf hörbare Nachahmung erstrecken kann und als solche dann, wenn sie nicht sehr untergeordnet erscheint, leicht die Würde der Musik verletzt, indem sie ihr ein ihr fremdes Spiel aufnöthigt. Es wird also übrig bleiben die Ethik und Lyrik. Allein hier werden wir uns wohl hüten müssen, daß wir bei der Bestimmung des dadurch entstehenden Mannigfaltigen mit der rein musikalischen Ethik und Lyrik nicht diejenige verwirren,

bestimmt, so hängt es vom Dichter ab und liegt außer der Musik. Aber hier, wo die Musik vorwaltet, wird die Ein= oder Mehrstimmigkeit etwas Wesentliches, indem sie sich nun bei der freiern selbstständigern Entwickelnng der Musik ergiebt durch die Beziehung auf ein musikalisches Ganzes und zur Gestaltung des einzelnen Gesanges beiträgt. So wird also der Name Arie gewöhnlich dem einstimmigen Gesange dieser Art bleiben, während die Mehrstimmigkeit sich durch die Benennungen Duett, Terzett u. s. w. bezeichnen, bis zum vielstimmigen Chor, wo sich die Melodie zur freien Entwickelung innerhalb der Masse mehrer Stimmen ausgebildet hat.

Da aber die Kunst des Wortklanges nothwendig in ihrer Entwickelung und Thätigkeit gebunden ist an das Wort und so an die Poesie und Redekunst: so werden sich in Absicht dieser Künste Beziehungen in der Musik ergeben und zwar zunächst wieder solche, welche liegen in dem Verhältniß zwischen dem Worte und dem Tone. So wird in dem Verhältniß des überwiegenden Wortklanges auch durch diesen die Beziehung auf Poesie und Redekunst gegeben sein und deshalb bestimmter hervortreten als Beziehung auf beide als verschiedene, indem sich nämlich in der Unterordnung der Melodie unter die plastische Strophe die Beziehung auf die Poesie, im Recitativ aber die Beziehung auf die Redekunst andeutet. In dem Verhältniß des überwiegenden Tönens aber wird die Beziehung auf die Poesie und Redekunst nur gegeben als Beziehung auf das Schönden ken, also nur auf die Poesie, und diese Beziehung wird nicht durch die Kunst des Wortklanges, sondern durch die Musik ausgebildet.

Dadurch ist aber auch schon die Beziehung und der Einfluß der Poesie auf die Musik für sich mit ausge=

sprochen. Die Poesie für sich, vermöge ihrer Stellung und ihres Verhältnisses im Gesamtgebiete der Künste, tritt mit der Musik in Beziehung und auf doppelte Weise, nämlich in so fern die Sprache das Ausdrucksmittel bleibt und also die Kunst des Wortklanges das Vermittelnde beim Vorwalten der Menschenstimme, oder ohne daß die Sprache Ausdrucksmittel bleibt, indem nämlich die Musik, als ein hörbares Bewegen, eben so wohl als die Sprache als Ausdrucksmittel an die Stelle der Sprache tritt, um das Schöngedachte zu bezeichnen, aber nicht eigentlich in Beziehung auf das schon musikalisch gedachte Schöne, sondern auf das wirklich poetisch Gedachte.

In der Poesie ergab sich aber ein vierfaches Erscheinen des Mannigfaltigen, als Plastik, Ethik, Lyrik und Didaktik, und wir werden also zu betrachten haben, welche von diesen Erscheinungsarten der Poesie einen besondern Einfluß auf die Kunst der Töne bewähren. Ohne Bedenken werden wir gleich von vorn herein den Einfluß der Didaktik leugnen können; sie hebt sich in der Musik in sich selbst auf. Die Plastik aber, da sie aus der Poesie herübertreten wird, wo sie sich vorzüglich als idyllische oder schildernde Poesie zeigte, wird ebenfalls zur Gestaltung eines Mannigfaltigen in der Musik nur eine sehr untergeordnete Wirkung haben, da sie dem Wesen der Musik ebenfalls fremd ist, sich nur auf hörbare Nachahmung erstrecken kann und als solche dann, wenn sie nicht sehr untergeordnet erscheint, leicht die Würde der Musik verletzt, indem sie ihr ein ihr fremdes Spiel aufnöthigt. Es wird also übrig bleiben die Ethik und Lyrik. Allein hier werden wir uns wohl hüten müssen, daß wir bei der Bestimmung des dadurch entstehenden Mannigfaltigen mit der rein musikalischen Ethik und Lyrik nicht diejenige verwirren,

welche gegeben ist in einem Dichtwerk, das, in Musik gesetzt, nun diese mehr als eine äußere Begleitung erhält, und wo der ethische und lyrische Charakter mehr durch das Gedicht und dessen Form und Charakter bestimmt wird. Wir betrachten daher die Musik frei von der Menschenstimme, wie sie sich selbstständig für sich entwickelt und darstellt, und da nun die Ethik zerfällt in die Epopöe und das Drama, so werden wir zuerst fragen, was denn eine reinmusikalische Epopöe sei?

Der Grund und das Wesen alles Tönens ist der Ausdruck des Kampfes der Form mit dem Dasein. Dieser Kampf offenbart sich in der Epopöe als ein Werden im ununterbrochenen Fortflusse zum Siege und zur Ausgleichung zwischen Form und Dasein. Melodie und Harmonie bewegen sich fort, in jedem Momente anders sich gestaltend bis zum Schluß, so daß sich darin offenbart das Bestimmtsein des Werdens von vorn herein durch eine Idee, welche in das Verhältniß einer subjectiven Herrschaft über das Werden getreten ist. So können also in dem symphonischen Verhältnisse eine Symphonie, in dem Diaphonischen das Concert, wenn dieser Charakter sich darin ausspricht, als reinmusikalische Epopöen gelten.

Jetzt aber fragt es sich wieder, wie und wodurch wird das dramatische Prinzip in die Musik kommen? Wenn wir eben den Charakter der Epopöe in der nothwendigen Bestimmtheit des Werdens durch eine Idee im Verhältnisse subjectiver Herrschaft fanden: so wird der Charakter des Drama's im Gegentheil liegen müssen in objectiver Freiheit des Werdens. Es wird hier das Sein müssen als ein vielfaches erscheinen, da es dort als das Eine erscheint. Wollte man bloß auf die äußere Form sehen, so könnte man die recitative Form in ihrer Freiheit von ihrem

Erzeuger dem Wortklange in Anſpruch nehmen, aber dieſe, als ein durch ein Verhältniß mit einer andern Kunſt Entſtandenes und alſo für die Muſik Aeußeres, mag auch als äußere Bezeichnungsart ihren Werth behalten, dagegen hier von einem Innern, einem unmittelbar in der Muſik ſelbſt liegenden Poetiſchen die Rede iſt. Soll alſo dieſe objective Vielheit in das Tönen eintreten: ſo muß ein mehrfaches Sein geſetzt werden, und zwar jedes als ein Sein, mit dem innern Streben ſich ſelbſtſtändig dem Werden überhaupt gegenüber zu behaupten und für ſich zu erſcheinen, nicht in dem Ganzen des Werdens aufgehend. Es werden alſo die eigentlich dramatiſchen Elemente wieder aus der Lyrik ſtammen, nur daß in der Lyrik das einzelne ſich offenbarende Sein ſich getrennt hält von jenem Gegenſatze gegen das übrige Werden und ſich ſelbſt darzuſtellen ſtrebt in einem eignen Werden, in der Dramatik aber das Sein mit ſeiner lyriſchen Selbſtſtändigkeit in das Werden überhaupt eintritt. Das mehrfache Sein kann ſich aber in der Muſik nur darſtellen in dem Gegenſatze der Stimmen, alſo in einem vollen lyriſchen Kampfe, in welchem das einzelne Sein beſtimmt hervortritt durch Melodie und Harmonie. So wird in den Compoſitionen von Sebaſtian Bach der epiſche Charakter, in Bethovens dagegen der dramatiſche als vorherrſchend erkannt werden müſſen.

Hierbei aber wird jeder leicht einſehen, daß dieſer Unterſchied, als ein zwar innerlich Charakteriſtiſches, doch nicht beſondere äußerlich ſelbſtſtändige Gattungen von muſikaliſchen Kunſtwerken bilden wird, da bei der freien ſelbſtſtändigen Entwickelung der Muſik für ſich auch das, was unmittelbar aus ihr ſelbſt hervorging das Uebergewicht behaupten und auch das Poetiſche ſich unterordnen wird.

Aber aus dem Gesagten, wie aus dem Grund-Charakter der Musik überhaupt, wird schon hervorgehen, daß die Lyrik ein Uebergewicht in dieser Kunst behaupten müsse, und daß eigentlich sie die herrschende Grundform des poetischen Lebens der Tonkunst sei, und daß dieses lyrische Leben durch das Epische und Dramatische nur anders modificirt werde; auch wird sich sogleich einsehen lassen, daß alle diese aus der Poesie hervorgegangenen Bestimmungen des innern Lebens der Musik zu einem mannigfaltigen Erscheinen rein-musikalisch nur fallen werden innerhalb der Gestaltungen, welche durch die Musik selbst bedingt sind, und also in einzelnen Kunstwerken den Charakter und das Leben derselben ausprägen werde, daß aber die wirkliche Ausbildung zu äußerlich-selbstständigen lyrischen und dramatischen Kunstwerken ausgehen werde von der Poesie, nicht bloß rein musikalisch durch das poetische Leben in der Musik, sondern auch durch das äußere Für-sich-Erscheinen der Poesie und ihrer Gattungen, welche Abhängigkeit der Musik von der Poesie äußerlich vermittelt wird durch die Menschenstimme und also durch das Wort.

Jene innere musikalische Bestimmung der Tonkunst hat aber noch einen Einfluß, der sich mannigfaltig offenbart und noch weiterer Betrachtung werth ist. Zuerst zeigt er sich bei der Gestaltung der innerhalb eines musikalischen Kunstwerkes sich ergebenden Abschnitte oder Glieder, die als besonders ausgeführte Momente des Lebens eines musikalischen Kunstwerkes erscheinen, und, da der Grundcharakter der Musik der Kampf der Form mit dem Dasein ist, theils durch das innere Poetische der Musik bestimmt werden auch als innerlich mehr lyrische oder epische oder dramatische, theils aber auch durch den Zeitausdruck oder das Tempo, welcher, indem er mit dem vorigen zusammenfällt, gleichsam

als die äußere Form dieser Abtheilungen auch äußerlich am entschiedensten hervortritt und daher der Grund für die gewöhnliche Bezeichnung musikalischer Abtheilungen geworden ist durch die Benennungen Allegro, Andante u. s. w., wobei natürlich die Tanzkunst ihre Berührungspunkte findet und nicht selten ihren Einfluß bewährt.

Es zeigt ferner ihren Einfluß jene innere poetische Bestimmtheit oder vielmehr Empfänglichkeit zu poetischen Gattungsbestimmtheiten noch dadurch, daß sie in der Musik die Möglichkeit bedingt, durch das Dazutreten der Menschenstimme und des Worts mit der Poesie zusammen zu fließen zur Erzeugung von Kunstwerken, die eigentlich ihren Grund und die ursprüngliche Bestimmtheit ihres Lebens in der Poesie, ihr Leben selbst aber mehr in der Musik haben. Alle Gattungen, die hier erscheinen, liegen ihrer innern Bestimmtheit nach in der Poesie und deren Abtheilungen; sie sind dort ursprünglich zu Hause, und man könnte ihr Verhältniß durch den Ausdruck bezeichnen: sie sind durch die Poesie, aber für die Musik, letzteres aber auch nur in dem Maße, als sich die Musik frei erhält von der Gebundenheit durch die Kunst des Wortklanges.

Dabei findet man es wohl sehr natürlich, daß Dramatik und Lyrik vorzüglich es sind, innerhalb welcher solche Kunstwerke für die Musik entstehen können; aus der Epik aber werden nur diejenigen zu einem Verein mit der Musik empfänglich seyn, welche schon Verwandschaft mit der Lyrik oder wenigstens lyrische Form haben. Daß Kunstwerke, in diesem Gebiete entstehend, das anderweitig entstandne Mannigfaltige sich ein- und unterordnen werden zur Entwickelung ihres innern Lebens, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Merkwürdig aber ist es, daß die Musik im dramatischen Gebiete keinen tragischen Ausgang gestattet. Es scheint dies in ihrem innersten Wesen als Ausdruck des Kampfes der Form (Idee) mit dem Dasein begründet zu sein, da bekanntlich in der Musik keine Dissonanz unaufgelöst bleiben darf. Es spricht sich darin die Erhabenheit der Musik über die durch menschliche Einsicht und Nothwendigkeit gesetzte Moralitäts-Beschränkung aus, und dies ist es wohl unstreitig, was Jean Paul meint, oder was seiner Behauptung Grund giebt, daß die Musik nicht von der Moral afficirt werde, und daß sie weder moralisch noch unmoralisch sei.

Uebersehen wir nun das Gebiet der Musik, in so fern es sich darstellt als ein Mannigfaltiges von Kunsterscheinungen: so sehen wir, daß es sich vorzüglich nach drei vorwaltenden Bestimmungsgründen in drei Abtheilungen ordnet; von denen die eine aus dem Verhältniß der Mehrstimmigkeit und dem darin sich gestaltenden Verhältniß der Melodie und Harmonie, also unmittelbar aus dem Wesen der Musik hervorgeht, der zweite und dritte aber außer der Musik in der Tanzkunst und Poesie liegen. Der erste Bestimmungsgrund umfaßt die Musik, in so fern sie sich frei für sich ohne Hinzutreten der Menschenstimme bewegt, und das Mannigfaltige darin wird eben bedingt durch Zahl und Verhältniß der Stimmen, in welcher letztern Hinsicht besonders das diaphonische und symphonische Verhältniß wirksam erscheint. Der zweite umfaßt die aus der Tanzkunst bedingte Entwickelung des Ausdrucks nach Tact und Rhythmus. Der dritte endlich umfaßt die Musik, in so fern die Menschenstimme, als darin herrschend, nun auch der Poesie das Uebergewicht verschafft und das Mannigfaltige der Musik durch die Bestimmtheit des

Mannigfaltigen in der Poesie bedingt, und so jenes ein Vielfaches lyrischer und dramatischer Bildungen wird.

Noch ist aber die Beziehung zwischen dem Leben der Menschheit und der Kunst beachtenswerth, weil diese Beziehung sich in der Musik ebenfalls als ein Verschiedenartiges zeigt und das hervorbringt, was man den musikalischen Styl nennt, nämlich ein gewisses allgemein charakteristisches Gepräge. Diese Beziehung aber zwischen Leben und Kunst, als ein Verschiedenartiges, bestimmt sich nach der Dreiheit im Gebiete der Kunst überhaupt, nämlich der Ahnung, des Räumlichen und Zeitlichen. Das Leben also wird die Kunst beziehen können wieder auf das Höchste im Leben, auf das in der Ahnung liegende Heiligthum der Gottheit, und dies giebt in der Musik den Kirchenstyl. Er wird sich bestimmt charakterisiren, indem er das in sich aufnimmt, was wir als das Wesentlichste in allem Verhältniß des Lebens zu diesem Heiligthum der Ahnung erkannten, nämlich das Aufgehen des Individuums in dem Höchsten. Dieser Styl wird sich deshalb auch auszeichnen durch erhabene Einfalt, die es durchaus meidet zu scheinen, und das Streben, als Kunst und Kunstwerk bewundert zu werden, gänzlich ablegt, ja deshalb selbst sich ein feststehendes Herkömmliches bildet, da das höchste Ewige, auf welches die Beziehung erkannt werden soll, nicht ein Wandelbares sein kann durch die Laune des Künstlers.

Die zweite Beziehung, analog dem Räumlichen in jener Dreiheit bezeichnet, setzt die Kunst als Kunst und das Kunstwerk als Kunstwerk gerade dem Leben entgegen. Das Kunstwerk soll in diesem bestimmten Gegensatze angeschaut werden mit dem Bewußtsein, daß es als Kunstwerk erfaßt werde. Diese Trennung zwischen Leben und

Kunſtwerk gründet ſich aber auf das Weſentliche im Erfaſſen zu einem Kunſtwerke, auf das Erfaſſen des Moments, und hat ſo ein dem Plaſtiſchen verwandtes Leben. Sie giebt denjenigen Styl, den man herkömmlich durch den Ausdruck Kammerſtyl bezeichnet. Hier zeigt ſich die Kunſt ganz als Kunſt, und will als ſolche erſcheinen und erfaßt werden; ſie entfaltett daher auch alle ihre Kraft und ihren Glanz, und bedient ſich aller Mittel zu ihrem Zwecke.

Die dritte Beziehung, analog dem Zeitlich-Teleologiſchen bezeichnet, ſetzt die Kunſt in das Leben und mit dem Leben, alſo in teleologiſche Beziehung, und läßt die Kunſt in dieſer Beziehung leben und mit dem Menſchenleben eins werden. Dies giebt in der Muſik einen Styl, den ich den Volksſtyl nennen möchte. Denn da nun die Muſik in dem Menſchenleben ſelbſt lebt: ſo wird ſie auch durch Volkscharakter und Volksleben afficirt werden, und eben ſo wohl einen eigenthümlichen, vom Kirchen- und Kammerſtyl verſchiedenen Styl darſtellen, als auch in dieſem wieder die Verſchiedenheiten des Volkscharakters, der Zeitalter und ſelbſt der Volksthätigkeit offenbaren. In einer Zeit des Verfalls der Religion und des Volkslebens pflegt der Kammerſtyl den Kirchenſtyl und den Volksſtyl zu verdrängen, und ſich an die Scelle deſtelben zu ſetzen.

Fragt man, ob die Oper, und überhaupt das Singſpiel zum Kammerſtyl oder zum Volksſtyl gehöre; ſo ſage ich: in unſrer Zeit freilich gehört ſie zum erſtern, weil bei uns die dramatiſche Kunſt nicht eigentlich zum Volksleben gehört, ſondern wirklich die Kunſt, als Kunſt dem Leben gegenüberſtellt, und das Kunſtwerk immer nur beſtimmt als ſolches genießen läßt. Doch von der Oper werde ich noch beſonders ſprechen, wenn alles das abgehandelt iſt, was

zur Vollendung dieſer merkwürdigen Kunſtdarſtellung der neuern Zeit aus den übrigen Künſten hinzutreten muß, und vor deſſen Entwickelung die Oper noch nicht ganz verſtanden werden kann.

Zweite Gruppe.

Die Künſte des räumlichen oder plaſtiſchen Gebiets.

---

1) Die zeichnenden Künſte: Bildnerei, Malerei, Kupferſtecherkunſt u. ſ. w.

§. 62.

Die zeichnenden Künſte bilden den Stamm in dem Gebiet der räumlichen oder plaſtiſchen Künſte. Ihr Weſen liegt darin, daß ſie die Anſchauung der Form des Univerſums nicht geben in einem Gedachten, ſondern in einem Gemachten. Durch ihr Verhältniß zum Taſtſinn oder dadurch, ob die Beziehung auf den Erfaſſenden für das Geſicht gegeben wird wirklich durch die dritte Dimenſion des Raumes oder nur durch Modificationen der Flächenanſchauung, ſcheiden ſie ſich in die Bildnerei und Malerei und begründen die weſentliche Verſchiedenheit dieſer beiden Künſte, wodurch das ſogenannte Rein-Plaſtiſche und das Maleriſche entſteht.

Die Künſte des räumlichen Gebiets beginnen mit dem plaſtiſchen Stamme derſelben in den zeichnenden Künſten. Dieſer Stamm bildet auf ſeiner Seite den entſchiedenſten Gegenſatz gegen die Poeſie, als den Stamm des teleo-

logiſchen Gebiets. Jedes Kunſtwerk dieſes Stammes iſt ein Gemachtes, ein Aeußerlich-Gewordenes, und auch ſchon als im Aeußerlich-Zuwerdendes gedacht; dagegen jedes Kunſtwerk der Poeſie iſt ein Gedachtes, das im Denken iſt und geworden iſt und als Gedachtes beſteht. Als ein ſolches bleibt ein poetiſches Kunſtwerk ſtets ein inneres und wird nie ein äußeres, muß alſo auch ſtets erzeugt werden, wenn es angeſchaut werden ſoll. Das plaſtiſche Kunſtwerk wird aber nicht bloß als ein inneres, ſondern auch als ein äußeres, und als ein ſolches darf es nicht immer wieder von jedem erzeugt werden. Die Form iſt unmittelbar in das Zeichen des Gedachten getreten, da ſie in der Poeſie liegen bleibt in dem Gedachten, ohne in das äußere ſichtbare Zeichen zu treten; ſie wird alſo auch im plaſtiſchen Kunſtwerke unmittelbar mit und in dem äußern Bezeichnenden angeſchaut, im poetiſchen nicht. Deshalb iſt und bleibt in der poetiſchen Kunſtthätigkeit immer das Succeſſive herrſchend, das Simultane findet nur ſtatt, theils in ſo fern das Succeſſive ſelbſt nicht ohne Simultaneität als ein ſolches erkannt würde, theils in ſo fern das Simultane angeſchaut wird mittelſt der Phantaſie aus dem Succeſſiven, wodurch es gegeben iſt. In der plaſtiſchen Kunſtthätigkeit herrſcht dagegen das Simultane, das Kunſtwerk iſt ein Daſeiendes und Anſchauliches im Raume. Eben deshalb wird die plaſtiſche Kunſt auch nur thätig ſein können für diejenigen Sinne, welche vorzüglich das Räumliche, das Nebeneinander oder Simultane, wahrnehmen, und dieſe ſind bekanntlich das Geſicht und der Taſtſinn. Den einen erkannten wir als den Sinn für Flächenanſchauungen, als Flächenſinn, den andern für Körperanſchauungen, als Körperſinn, wobei es ſich von ſelbſt verſteht, daß die Länge in der Fläche ſowohl als in dem

Körper zugleich mit angeschaut wird, weil sie in beiden zugleich ist; rein für sich angeschaut wird sie aber nur durch das Gehör. Vermöge des Zusammenhanges des ganzen innern Lebens des Menschen aber kann die Erfahrung des Tastsinnes übertragen werden auf die Anschauungen des Flächensinnes, so daß Flächen als Körper angeschaut werden, auch kann die Erfahrung des Flächensinnes auf Körperanschauungen übertragen werden, wiewohl schwieriger als umgekehrt, da die Flächenanschauungen ein weit mannigfaltigeres unmittelbar zu Bestimmendes, die Körperanschauungen ein weit einfacheres, leichter mittelbar zu Bestimmendes geben, denn sie geben nur die unmittelbaren Beziehungen auf den Erfassenden, die Flächenanschauungen aber die Beziehungen des Angeschauten unter sich. Es ist daher auch natürlich, daß in der vollen Anschauung die Flächenanschauung durch die Körperanschauung ergänzt werde, vorzüglich da diese Ergänzung, indem sie durch die Erfahrung geschieht, zugleich die volle Anschauung frei macht von der unmittelbaren Berührung mit dem Erfassenden, und also dadurch am bestimmtesten die Beziehung auf das Ich verschwinden läßt, welche in der Anschauung nur störend wirkt. Bei dieser Wechselwirkung zwischen dem Gesicht und dem Tastsinne wird zugleich ein zwiefaches Verhältniß der Erscheinungen für die Kunst gegeben sein, welches in der Kunst bestimmt getrennt bleibt.

Die Kunst wird in ihrer Thätigkeit für die Flächenanschauung zugleich die Ergänzung durch die Erfahrung des Tastsinnes mitgeben, indem sie in der Flächenanschauung zugleich das mitgiebt, was die Erfahrung des Tastsinnes in Anspruch nimmt, nämlich Modificationen der Flächenanschauung, welche nur durch die Erfahrung des

Taſtſinnes zu deuten ſind. In ihrer Thätigkeit für den Taſtſinn wird ſie die Flächenanſchauung aber nur ſo weit in Anſpruch nehmen, als dadurch die Anſchauung des Taſtſinnes zu einer Anſchauung des Geſichts wird, d. h. in ſo fern dadurch die Anſchauung des Taſtſinnes frei wird von der unmittelbaren Berührung und dem Miterfaſſen des Ich. Sie wird alſo ſich hüten, das Weſen der Flächenanſchauung ganz überzutragen auf die Körperanſchauung, ſo wie umgekehrt das Weſentliche der Körperanſchauung, die dritte Dimenſion, auf die Flächenanſchauung. Man hat die Nothwendigkeit dieſes Getrennthaltens richtig erkannt, und hat ſie dadurch zu begründen geſucht, daß man ſagte, die Kunſt gebe nur den Schein und dürfe nur dieſen geben. Ich habe gegen dieſe Erklärung nichts einzuwenden, wenn man Schein der Wirklichkeit und nicht der Wahrheit entgegenſetzt, möchte aber doch lieber ſagen, daß die Kunſt immer ein Werk giebt und geben ſoll, das nicht in der Geſamtheit der Natur aufgeht und aufgehen ſoll, ſondern das der Natur gegenüberſtehen bleibt, weil gerade in ihm die Form des Univerſums angeſchaut werden ſoll in ihrer Wahrheit, das Beſtreben alſo wirklich das Kunſtwerk in der Natur aufgehen und zum Naturwerk werden zu laſſen, den Ernſt der Wahrheit aufheben und die Kunſt zu einer Spielerei mit der Natur machen würde, wohin freilich Batteux's Prinzip der Naturnachahmung zuletzt führen mußte.

Indem alſo die plaſtiſche Kunſt ſich ſcheidet durch ihre Thätigkeit für den Taſtſinn und für das Geſicht, giebt ſie die beiden Künſte, die Bildnerei in ihrem ganzen Umfange und die Malerei. Wie wichtig übrigens jene Beſtimmung des Weſens beider Künſte durch die Scheidung für Taſtſinn und Geſicht ſei, geht auch noch daraus

hervor, daß alle Bestimmtheiten dieser Künste, wodurch jede von ihnen eine andre und von der andern verschiedene Erscheinung gab, dadurch begründet ist. So also ergiebt sich nicht bloß eine Verschiedenheit durch den Gebrauch oder Nichtgebrauch der Farben, sondern auch eine Verschiedenheit des räumlichen Umfanges überhaupt, der sehr wesentlich ist.

Durch die statt findende dritte Dimension entsteht nämlich ein Gegensatz des Körperlichen und des Flächigen in beiden Künsten, dessen Glieder sich völlig wechselseitig aufzuheben suchen. In der Bildnerei erweitert sich das Räumliche durch die dritte Dimension, d. h. nach der durch den Tastsinn gegebnen Beziehung auf den Erfassenden, schränkt aber eben deshalb das Räumliche nach der Fläche, d. h. in Absicht der Beziehung des Räumlichen unter sich ein, eben weil in der Bildnerei von dem Gesicht nur Gebrauch gemacht werden soll, um die Erfahrung des Tastsinnes zu ersetzen, und die Anschauung von der unmittelbaren Berührung dem Dasein nach frei zu machen.

In der Malerei fällt die Beziehung auf den Tastsinn, wie sie durch die dritte Dimension wirklich gegeben wird, ganz weg, und wird für das Auge ersetzt durch das, was in der Flächenanschauung, d. h. in der Färbung, die körperliche Beziehung auf den Erfassenden bezeichnet, nämlich durch Schatten und Licht. Es muß sich also das Räumliche der Fläche erweitern über den Umfang *eines* körperlichen Gegenstandes der Darstellung hinaus; es wird nicht bloß das Nebeneinander des Räumlichen, das in dem einzelnen Gegenstande ist, und in der Bildnerei durch alle drei Dimensionen hervorgebracht wird, sondern auch das Nebeneinander, welches außer dem Gegenstande, und mit ihm zugleich ist und in Beziehung steht, in das Bild auf-

genommen werden, weil auch für dieſes die Beziehung auf den Erfaſſenden, ohne wirkliches Hinzutreten der dritten Dimenſion, bloß für das Geſicht gegeben und zur vollen Anſchauung gebracht werden kann. Es wird der Hintergrund, gegen welchen der einzelne Gegenſtand der Darſtellung geſehen wird, und das ihn umgebende Nächſte mit zugleich im Bilde erſcheinen. Indem alſo die Fläche über den einzelnen Gegenſtand hinaus erweitert iſt, wird ſie zu einem Raume geworden ſein, in welchem die Lebensbeziehungen auf die übrige Welt, die in der Bildnerei bei Iſolirung des einzelnen Gegenſtandes für den bloßen Taſtſinn nur in dem einzelnen Bilde angedeutet werden können, in dieſer Welt ſelbſt angeſchaut werden, indem ſie, wenigſtens der darauf Bezug habende Theil derſelben, zugleich in dieſer Beziehung mit angeſchaut wird. Durch dieſen Gegenſatz wird aber auch ein wichtiger Unterſchied in der Plaſtik beider Künſte erkannt werden müſſen, nämlich der Unterſchied des Rein-Plaſtiſchen und des Maleriſch-Plaſtiſchen. Denn da in jedem Bilde ſich ein Leben offenbart, ſo wird in der Bildnerei, z. B. bei der Statue, dieſes Leben einen beſchränktern Umfang für die unmittelbare Anſchauung haben, als in der Malerei, da bei dem Erfaſſen des Moments mit momentan-abgeſchloſſenem Intereſſe das Leben nur in einem einzelnen Gegenſtande und höchſtens in denen, die mit ihm in unmittelbarer körperlicher Berührung ſtehen, erfaßt werden kann, da dieſer Moment hier nothwendig ſo abgeſchloſſen ſein muß, daß das ſich offenbarende Leben in dieſer Abgeſchloſſenheit angeſchaut werden kann: ſo wird natürlich auch dieſes Leben ſo dargeſtellt werden dürfen, daß nichts darin ſein wird, deſſen Beziehung außer demſelben in einem entferntern Gegenſtande wirklich angeſchaut werden müßte. Es werden alſo die Gegenſtände,

auf welche Beziehungen in dem Leben des Bildes sein sollen, denn ohne dergleichen wäre kein Lebensausdruck möglich, solche sein, welche unmittelbar in dem Bilde selbst von jedem angeschaut werden können, d. h. solche, welche in dem höchsten Bleibenden und Ewigen und in den darüber herrschenden allgemein bestimmten Vorstellungen liegen, oder in allgemein bekannten geschichtlichen Ereignissen, oder Beziehungen, die sich überhaupt durch allgemein verständliche Bezeichnungen in der Anschauung geben lassen. Die erste Beziehung auf das höchste Bleibende, Ewige, giebt die Beziehung auf die Wahrheit der Form des Universums und ihre Darstellung in dem Räumlichen, Vollendung des Ideals in der Erscheinung des Räumlichen. Die Bildnerei giebt hier ein allgemein von Allen in dem Bilde anzuschauendes Beziehendes, weil die Form des Universums in ihrer Wahrheit von allen unmittelbar angeschaut werden kann; hierher gehören die Götterbilder der Griechen.

Die zweite Beziehung giebt geschichtliche Denkmäler, deren Leben unmittelbar in dem Leben des Volkes begründet ist, also auch von Allen im Bilde angeschaut werden kann. Die dritte Art erstreckt sich auf alle vorige zugleich mit; sie macht Allgemeines durch allgemein verständliche Bezeichnungen anschaulich.

Es wird also die Bildnerei nicht Lebensmomente geben dürfen, wie sie unmittelbar in dem Leben und Dasein liegen; dies kann aber die Malerei; sondern wie sie in den Gemüthern der Erfassenden liegen als ein Sein. Dadurch wird allerdings der Umfang der Lebensdarstellung in der Bildnerei beschränkt in Absicht der unmittelbaren Anschauung, aber es wird diesem Umfange nichts benommen in Absicht des Denkens und der Phantasie. Die Bildsäule

eines großen Mannes stellt nicht dar einen einzelnen Moment seines Daseins, sondern sie bezeichnet in und mit dem einzelnen Momente durch allegorische und emblematische Andeutungen sein ganzes Leben als ein abgeschlossenes Sein, indem sie dasselbe durch die bedeutungsvollsten Beziehungen gleichsam construirt. Die Malerei giebt aber in dem erfaßten Momente unmittelbar das Dasein und Werden, und sie kann und soll daher auch alle Beziehungen mit dem Gegenstande, wodurch sie gegeben sind, zugleich unmittelbar anschauen lassen.

Daß diese wesentliche Verschiedenheit auch auf die Wahl des Gegenstandes in beiden Künsten Einfluß haben werde, ist nun eine natürliche Folge aus derselben. Da die Bildnerei beschränkt ist auf einzelne Gegenstände, welche, isolirt von der übrigen Welt oder von den Beziehungen im Raume dargestellt, ihr Leben und ihre Bedeutung in sich haben sollen, so ist für solche Darstellungen nichts geeigneter als der Mensch und seine Gestalt. Er ist ein selbstständiges Wesen und trägt ein Leben in sich, es in Mienen, Geberden und Stellungen sichtbar machend, und obwohl er vermöge seines Standpunktes in der Welt vor allen andern Geschöpfen geeignet ist, in die mannigfaltigsten Beziehungen zur übrigen Welt zu treten, so ist er doch auch grade weniger, als alle andre Erscheinungen der Welt an diese Beziehungen gebunden und von ihnen abhängig, wenigstens in Absicht des Ausdrucks, d. h. in so fern die Beziehungen unmittelbar an und mit ihm angeschaut werden sollen. Bei der Freiheit seiner Natur ist diese auch grade am empfänglichsten für alle und für die feinsten Berührungen mit der Welt, eine Empfänglichkeit durch welche keine Beziehung auf die Welt in der Fortentwickelung ohne Spur bleibt, so daß also in der Men-

ſchengeſtalt nicht nur die Beziehungen des Moments angeſchaut werden, die für ſich durchaus der Erweiterung des Räumlichen bedürfen, ſondern auch die vergangnen Beziehungen, und zwar aller vergangnen Momente und ſo mit auch die Beziehung auf die künftigen. Dadurch wird in der äußern Geſtalt des Menſchen nicht bloß das Leben angeſchaut, wie es grade in dem einen unmittelbar erfaßten Moment gegeben iſt, ſondern es wird das ganze Leben deſſelben angeſchaut. Eine Menſchengeſtalt kann ſein die Darſtellerinn ihres ganzen Lebens und nicht bloß des ihrigen, ſondern des Lebens Vieler und ſelbſt Aller. Iſt überdies noch die Menſchengeſtalt die Normalgeſtalt in der lebenden Schöpfung, ſo daß in ihr vor allen andern angeſchaut werden kann die Form des Univerſums in ihrer Wahrheit: ſo wird, trotz der in der gewöhnlichen Wirklichkeit durch den Kampf um das Daſein gegebnen Unwahrheit dieſer Form, doch immer in der Anſchauung der Möglichkeit einer Ausgleichung des Ebenmaßes, der Harmonie und des Ausdrucks liegen. Das Streben aber die Möglichkeit dieſer Ausgleichung zur Wirklichkeit zu erheben, wird bei jedem Volke eintreten können, bei welchem die Menſchengeſtalt als Normalgeſtalt in Abſicht des Ebenmaßes von der Natur begünſtigt wurde, wo alſo eben dadurch der Sinn für Körperbildung geweckt iſt, doch mit dem Beding, daß eben dadurch der Sinn für die Schönheit des Nackten mit erwache. Es kann freilich bei manchem Volke der Sinn für Körperbildung und Körperdarſtellung erwachen, aber die Thätigkeit dafür nimmt ihre Richtung auf Bekleidung, Schmuck, Haltung und Bewegung des Körpers und ſucht durch Schneider und Tanzmeiſter ihren Zweck zu erreichen; gegen dieſes Unweſen kann einzig nur die Schönheit des Nackenden und der reine Sinn dafür, oder die

feſte Richtung auf das innere Teleologiſche des Lebens ſchützen.

Alles was Winkelmann zu Gunſten der Griechen geſagt hat, läßt ſich auf Folgendes zurückführen: Die Griechen waren körperlich und geiſtig von der Natur begünſtigt; ihr Klima förderte nicht bloß die Schönheit der körperlichen Form, ſondern auch die Darſtellung deſſelben ohne Hülle, und weckte ſo den Sinn für das Nackende, alſo für reine körperliche Naturſchönheit, und ihr Streben nach Körperbildung ward nun gerichtet auf die Vervollkommnung dieſer Naturſchönheit, auf die beſtändige Ausbildung und Erhaltung der Lebenseinheit mit dem Ebenmaße und auf die dadurch gegebne Ausgleichung des Ausdrucks. Dadurch aber wird es dem Künſtlergenie, in welchem die Form des Univerſums iſt, möglich die Normalgeſtalt des Menſchen herzuſtellen, indem er ſie befreit von allen ſtörenden Beziehungen der Welt im Daſein und ſo erhebt zu dem Götterideal. In dieſem Götterideal vollendet ſich aber die höchſte Stufe der plaſtiſchen Darſtellung; der Moment des ſichtbaren Lebens, vollkommen rein erfaßt im Gegenſatze gegen das Univerſum als eines teleologiſchen Ganzen im Werden, durch die Freiheit von allen Beziehungen auf ein einzelnes Werden, dieſem Werden gegenübergeſtellt als ein Bleibendes, als ein Sein am Werden.

Dadurch, daß ſo die Menſchengeſtalt das Höchſte und Einzige in der Bildnerei bleibt, worin die Form des Univerſums erfaßt werden ſoll, denn Thiere und andre Geſtalten ſind zu untergeordnet in ihren Beziehungen auf die Welt, zu abhängig und gebunden durch dieſelbe, als daß ſie für ſich beachtet werden könnten, iſt die Bildnerei eben ſo beſchränkt in Abſicht der Mannigfaltigkeit der Gegenſtände ihrer Darſtellung, als in Abſicht des Raumes den

ſie umfaßt, und zwar nothwendig, weil beides durch einander bedingt iſt.

Es ergiebt ſich aber hier wieder ein neuer in dem vorigen gegründeter Gegenſatz zwiſchen der Bildhauerei und Malerei. So wie nämlich die Bildnerei ein Leben nur als ein möglichſt iſolirtes dem Raume nach darſtellen kann, ſo daß die Beziehungen unmittelbar in dem einen dargeſtellten Gegenſtande, nicht in andern außer ihm befindlichen, angeſchaut werden müſſen: ſo iſt auch der eigentlich höchſte Entwickelungspunkt derſelben in der freien Statue, wo ſich das Bild von der Fläche völlig gelöſt und nach allen Dimenſionen ausgebildet hat; und ſie kann dieſe Darſtellung höchſtens erweitern zu einer Gruppe, aber nur weniger Figuren, die noch überdieß mit einander in unmittelbarer Berührung ſtehen, und ſo nur eine räumliche Maſſe bilden müſſen. Jede Trennung, wodurch die Figuren auseinander treten, und jede wieder Beziehungen erhält, die außer ihr in der andern angeſchaut werden müſſen, giebt Beziehungen, die in der übrigen Welt außer der Figur liegen, und führt ſo die Bildnerei zur Fläche zurück, die denn auch bei dem Relief wirklich eintritt.

Wir haben oben, als wir die Kunſt dem Werden nach betrachteten, in dem Abſchnitt von den zeichnenden Künſten, ein ideelles Werden des Bildes von der Zeichnung auf der Fläche aus dargeſtellt und gezeigt, wie ſich das Bild von der Begränzung der Fläche aus verſchiedentlich entwickelt zum rein-plaſtiſchen und zum Farbenbilde; wir können jetzt noch einen Weg einſchlagen, und von der höchſten Entwickelungsſtufe der Bildnerei in der freien Statue zurückgehen zur Flächenausbildung in der Malerei, wozu bereits durch das Relief der Weg eröffnet iſt.

Sobald nämlich die dargestellten Figuren in räumlich-getrennte Beziehung treten: so muß die Fläche hinzukommen und sie zur Einheit zu verknüpfen. So wie aber die Flächenanschauung in dem Bilde über den Umriß der Figuren hinausgeht und sich nach dieser Seite erweitert: so fängt die Dimension der Dicke, vermöge des oben angeführten Gegensatzes, an zu schwinden und geht in der Fläche unter. So lange noch im Relief die mindeste Erhabenheit statt findet, bleibt die Farblosigkeit, erst wenn die dritte Dimension ganz verschwunden ist, die Anschauung der Körperlichkeit also nicht mehr durch diese selbst, sondern durch das, was als Modification der Flächenanschauung in dieser Hinsicht in der Färbung liegt, bewirkt werden muß, kann und soll die Farbe mit eintreten, und die Scheidung zwischen Sculptur und Malerei ist vollbracht.

So wie aber die bloße Ersetzung der dritten Dimension durch Schatten und Licht das Rein-Plastische hinüberführen kann in die Malerei durch einfarbige Gemälde: so kann auch umgekehrt das Malerische der räumlichen Erweiterung hinübertreten in die Sculptur. Basreliefs, welche sich nicht auf einen Grund der Fläche beschränken, und die Gegenstände nicht als auf einer, oder, wenn auf mehren, doch wenigstens nicht entfernt liegenden Linien befindlich darstellen, haben die malerische Erweiterung des Raumes aufgenommen, weshalb sie denn auch, so viel es sich thun läßt, die Perspektive aufnehmen. Sie erweitern den Raum nicht nur nach der Seite der Fläche, sondern auch nach der körperlichen, indem sie zur Gränze für das Auge nicht die Fläche an den Figuren unmittelbar machen, als das bloße Setzen einer bestimmten Andeutung des Raumes nach den Flächen-Dimensionen, sondern indem

ſie das Auge über die Figuren hinausführen, aber freilich mehr maleriſch als bildneriſch, da dieſe dritte Dimenſions-Erweiterung nach hinten nur ſehr unvollkommen durch die dritte Dimenſion bewirkt wird, wie es das Weſen der Sculptur verlangt, ſondern indem dasjenige einigermaßen in das Relief gebracht wird, was dem Geſichte die Erfahrungen des Taſtſinnes noch außer den Farben erſetzt, nämlich eben die Perſpektive. Siehe z. B. die Reliefs am Fußgeſtell der neuen Bildſäule Blüchers. Von ſolchen Reliefs werden ſich aber in einem plaſtiſchen Zeitalter der Kunſt nur wenige oder keine Spuren zeigen: ſie werden dagegen einem Zeitalter angehören, in welchem das Teleologiſche und alſo auch für die zeichnenden Künſte das Maleriſche herrſcht.

Dadurch ergiebt ſich die Frage, ob das Maleriſche denn nicht bedingt ſei durch die Färbung, da wir das Weſen deſſelben in das Teleologiſche zu ſetzen ſcheinen? Letzteres geſchieht allerdings, aber von dem Mächtiger-Werden des Teleologiſchen hängt auch das Maleriſche ab, in ſo fern es durch die Färbung bedingt erſcheint. Wir ſahen oben, daß der weſentliche Unterſchied zwiſchen der Bildnerei und Malerei ſich gründete auf die dritte Dimenſion in der erſtern, und auf ihre Abweſenheit und die Art ihrer Erſetzung für das Geſicht in der zweiten. In dieſem muß auch zugleich der Unterſchied des Maleriſchen und Reinplaſtiſchen mit begründet ſein, oder es muß wenigſtens damit in einem nothwendigen Zuſammenhange ſtehen. Wenn die Ausbildung der körperlichen Dimenſion in der Bildnerei einen Gegenſatz bildet gegen die Ausbildung der Fläche in der Malerei, wenn dadurch in Abſicht der Beziehung des einzelnen Gegenſtandes auf die Welt im erſten Falle eine Beſchränkung des Umfanges dieſer Beziehungen,

im zweiten aber eine Erweiterung gegeben iſt, weil im erſten Falle die Beziehung nur auf den Erfaſſenden das Uebergewicht hat, im zweiten aber die Beziehung des Angeſchauten unter ſich: ſo tritt auch im Fall die dritte Dimenſion in der Fläche ganz untergeht, die volle Erweiterung der Beziehungen des Angeſchauten unter ſich und auf die Welt mit ein, aber eben dadurch nicht bloß die Nothwendigkeit, die dritte Dimenſion für das Gefühl auf der Fläche zu erſetzen, ſondern auch die Färbung der Natur. Denn ſo wie Licht und Schatten das Ausgleichende ſind für die Beziehung des Gegenſtandes auf den Erfaſſenden und das was die fehlende dritte Dimenſion erſetzen hilft, ſo ſind es die Farben, wodurch ſich die Beziehungen alles Angeſchauten unter ſich offenbaren. In den Farben zeigt ſich der volle lebende Zuſammenhang des Univerſums für das Geſicht durch das Licht. Dieſes verknüpft alles als ein innerlich zuſammenhängendes Ganzes für das Auge, und giebt ſo die Anſchauung von dem innern vollen Leben der Welt. Es wird alſo auch in der Färbung die Bezeichnung des innern Lebens der Welt ſein, und da kein inneres zuſammenhängendes Leben erfaßt werden kann, wenn es nicht als ein teleologiſches erfaßt wird: ſo iſt in der Färbung auch ſchon das Hervortreten des Teleologiſchen vor dem Plaſtiſchen im Gegenſatz gegen die Bildnerei gegeben, und das Maleriſche alſo durch die Färbung ein Plaſtiſches, in welchem ſich das Teleologiſche überwiegender offenbaret.

Dies wird ſich durch mancherlei einzelne Verſchiedenheiten zwiſchen beiden Künſten bewähren, von denen ich hier nur die wichtigſten anführen will. Obenan ſteht in der Malerei ein gewiſſes Vorwalten des Ausdrucks vor dem Bloß-Plaſtiſchen der Form in der Bildnerei. In

dieſer geht der Ausdruck in der plaſtiſchen Form völlig auf; es iſt nur ſo viel darin, als unmittelbar durch die ſtehende Form in der Beſchränktheit des räumlichen Umfanges gegeben ſein kann. Eben dadurch ging aber auch das Göttliche in dem Sichtbaren auf bei den Griechen. In der Malerei ſchwebt das Leben gleichſam noch darüber, wie es nicht bloß durch die Form gegeben werden kann, ſondern wie es vermittelſt der Farben durch die Offenbarung des Lebens der Welt erſcheint gleichſam als ein Geiſtiges durch die in dem größern Umfange des Raumes mit angeſchauten Beziehungen über der Form ſchwebend gehaltenes. In der Bildnerei bleibt eben deshalb auch eine gewiſſe Beſchränktheit des Lebens durch (ich kann es nicht anders nennen als) maſſige Ausprägung, durch ein Starres, das Leben in ſeinem zarteſten Erſcheinen beſchränkendes, welches durch die Kunſt freilich ſo viel als möglich überwunden werden kann und ſoll, allein vielleicht durch ein zu vorliebiges Anſchmiegen an die Antike feſt gehalten, durch Studium der Natur leichter überwunden wird. In der Malerei hebt ſich dieſes Beſchränken des Lebensausdrucks durch maſſiges Gepräge von ſelbſt, weil die Wirkung nicht durch das Körperliche der dritten Dimenſion erfolgt, ſondern erzeugt wird durch das zarteſte Mittel, durch die Wirkungen und Erſcheinungen des Lichts; es müßte denn wieder ein ſolches Erſtarren und Beſchränken des Lebens abſichtlich hineingebracht werden durch ein zu vorliebiges Studium der Antike. Endlich, das Nakte des weiblichen Körpers wird in der ſchönſten weiblichen Bildſäule nicht ſo leicht die Lüſternheit des männlichen Beſchauers erregen, obgleich hier doch körperliche Maſſe iſt, als in einem Gemälde; aber natürlich. Die Färbung iſt Bezeichnung des innern Lebens der Welt, und nur dieſes kann wirklich den

Trieb erregen, der doch auch nur eine Lebensthätigkeit der Natur ist.

Das schon mehrerwähnte Freiwerden des dargestellten Gegenstandes von der unmittelbaren Berührung des Erfassens erzeugt ebenfalls noch einen merkwürdigen Gegensatz zwischen der Bildnerei und Malerkunst. In der Bildnerei ist zwar die Anschauung frei geworden von der unmittelbaren körperlichen Berührung mit dem Erfassenden, aber die Beziehung auf diesen bleibt eben durch die dritte Dimension überwiegend, und der dargestellte Gegenstand, das Bild, ordnet sich deshalb dem Erfassenden unter, giebt sich ihm ganz hin für das Erfassen und läßt ihm den Standpunkt des Erfassens völlig frei. In der Malerei, wo die dritte Dimension nicht wirklich da ist, hört auch das Ueberwiegen der Beziehung auf den Erfassenden auf, und überwiegend wird dagegen die Beziehung des im Bilde Angeschauten unter sich. Es erlangt dadurch das Bild, im Verhältniß zu dem Erfassenden, eine gewisse Selbstständigkeit und Herrschaft über den letztern und ordnet sich denselben unter, indem es ihm den Standpunkt des Erfassens unwandelbar giebt. Es stellt sich selbst als Theil einer eignen Welt dem Erfassenden entgegen, und weist ihm seinen Stand in dieser Welt an. Hierin liegt das Wesen der Perspective und Schattenconstruction, die, obgleich sie wesentlich verschieden sind, indem Schatten und Licht immer noch in das Gebiet der Färbung fallen als bloße Flächenmodificationen, doch eben durch diese Begründung ihres Wesens, durch das bestimmte Geben des Standpunktes des Erfassenden, zusammentreten und mathematische Bestimmbarkeit annehmen. Beide werden sich aber wieder dadurch unterscheiden, daß die Perspective die Beziehung auf den Erfassenden darstellt rein

für ſich, alſo noch als körperliche Erſtreckung; Schatten und Licht aber als bloße Flächenmodificationen durch Färbung; daher wird auch die erſte noch körperlich dargeſtellt werden können, letztere aber nicht mehr. Dies zeigt ſich beſonders in den Reliefs, und giebt hier Abſtufungen bis zum Gebrauch des Schattens und Lichts im Gemälde. Das Relief nämlich kann ſtreng bildneriſch ſein; es wird die Geſtalten auf der Fläche ſo darſtellen, daß der Standpunkt des Erfaſſens doch frei bleibt, ſo lange nur die Fläche überſehen werden kann; in ſolchem wird keine Perſpective ſein, und es iſt das rein ſculptoriſche Relief; oder es wird ein Relief die Geſtalten ſo darſtellen, daß der Standpunkt des Erfaſſens dadurch beſtimmt gegeben iſt; in dieſem iſt Perſpective, und es iſt deshalb das maleriſche Relief. Endlich, wenn die Dimenſion untergeht in der Fläche, wird die Beziehung auf den Erfaſſenden auch noch durch Schatten und Licht in der Färbung gegeben und der Standpunkt des Erfaſſenden dadurch beſtimmt. Wir können alſo die Perſpective nennen: die Erſetzung der Beziehung auf den Erfaſſenden durch die Geſtalt des Räumlichen ſelbſt auf der Fläche, Licht und Schatten aber durch die Färbung und mit derſelben.

Wir kommen nun noch zu dem Umfange der Flächenentwickelung in der Malerei im Gegenſatz gegen den beſchränkten Umfang des Räumlichen bei Entwickelung des Körperlichen in der Bildnerei. Da die Bildnerei von ihrer höchſten Stufe, der Darſtellung einzelner Menſchengeſtalten, zurückgeht zur Erweiterung der Fläche im Relief: ſo werden in der Malerei die Darſtellungen einzelner Figuren der Bildnerei am nächſten ſtehen; vermöge des Weſentlichſten der Malerei werden ſolche Darſtellungen noch nicht das eigentliche Leben dieſer Kunſt enthalten, wie es gleichſam

im Mittelpunkte dieser Kunst liegt. Dies findet erst statt in Darstellungen der Menschengestalt, wo der Ausdruck und das Teleologische das Uebergewicht über die bloße körperliche Form hat, wo also die Handlung oder das Leben der dargestellten Menschengestalten mehr gilt als die Form, wodurch aber natürlich die Beziehungen der einzelnen Gegenstände unter einander erweitert werden, und so mit auch der räumliche Umfang.

Hier kann aber wieder ein Nachklang oder Wiederschein der Bildnerei in der Malerei hervortreten in der Gruppirung und eine Verschiedenheit geben. Es kann nämlich die Gruppirung in ihrer Einheit sich mehr gründen auf den innern teleologischen Zusammenhang; die handelnden Figuren können also mehr auseinander treten in ein Verhältniß zu einander, wie es in der Wirklichkeit durch teleologische Beziehungen gegeben wird; oder sie kann sich gründen auch auf den äußern Zusammenhang, d. h. auf äußere Berührung, indem alle Figuren bis zur möglichst unmittelbaren Berührung an einander gerückt, und so einander bei und untergeordnet werden nach Art bildnerischer Gruppen; dies giebt eine bildnerische oder plastische Gruppirung, so wie man die erste dagegen wieder die malerische nennen könnte. Die bildnerische findet sich häufig in Kompositionen älterer und jetziger Schulen, und ihr Vorwalten deutet auf ein vorliebiges Studium der Antike. Dabei versteht es sich von selbst, daß die teleologische Freiheit kein Zerfallen der Gruppirungseinheit gestattet.

Diese Erweiterung des Räumlichen setzt sich fort. Das Teleologische des Lebens menschlicher Gestalten fängt an zurückzutreten gegen die Bezeichnungen des Weltlebens durch die Farben. Der Raum verliert seine untergeordnete Beziehung auf die Menschengestalten und bildet sich für

ſich aus; er hört auf, bloß das Oertliche für Menſchenhandlung zu ſein, wird ſelbſtſtändig, und giebt, anſtatt eines Orts, ein Bild der Welt ſelbſt und ihrer Lebensbezeichnung in den großen, räumlichen Erſcheinungen durch die Farben — in der Landſchaftsmalerei, wo nun die Menſchengeſtalten in ihrer Untergeordnetheit bloß als Staffage eintreten. Die Landſchaft bildet alſo den entgegengeſetzten Endpunkt für den räumlichen Umfang in den zeichnenden Künſten, ſo wie die Statue den andern auf der Seite der Bildnerei.

§. 63.

Zwiſchen der Malerei und Bildnerei unmittelbar aus der Zeichnenkunſt, hat die neuere Zeit noch eine Kunſt der maleriſchen Schattenausbildung (Kupferſtecher-, Holzſchneidekunſt und dergleichen) entwickelt, und das Weſen derſelben eben in der Ausbildung des Schattens und alſo auch des Lichts begründet.

Indem die dritte Dimenſion der Bildnerei und die Färbung der Natur in der Malerei ausſchied und bloß mit Licht und Schatten, alſo mit dem, was die Ergänzung der Anſchauung des Taſtſinnes für das Geſicht bildet, operirt wurde, entſtand in der neuen Zeit eine zu dem Stamme des plaſtiſchen Gebiets gehörige Kunſt, die ich mit dem Namen der maleriſchen Schatten-Ausbildung bezeichnet habe. Sie ſchließt ſich zunächſt an die Malerei an durch den Umfang der Flächenentwickelung und die dadurch gegebnen Eigenthümlichkeiten, entſteht aber aus keiner, weder aus der Bildnerei noch Malerei, ſondern geht unmittelbar aus von der Zeichnenkunſt, als der Begränzung des Raumes für die Phantaſie hervor. Sie iſt alſo eigentlich

eine bloße Fortbildung der Zeichnenkunst, indem diese, ihrer Natur nach bloß auf Entwerfung des Flächenumrisses angewiesen, diesen zum Bilde macht, dadurch daß sie die Beziehungen auf den Erfassenden hinzufügt.

Da nun die Farblosigkeit in der Darstellung dieser Kunst ist, wie in der Bildnerei, so wird diese ersetzt werden können, wie gleichfalls in der Bildnerei, durch eine bestimmte Einfärbigkeit; da aber in der Bildnerei die dritte Dimension wirklich vorhanden ist, in der Kunst der malerischen Schattenausbildung aber eben durch den Schatten gegeben werden soll, der eigentliche Gegensatz von Licht und Schatten aber gleich ist dem Gegensatze von Weiß und Schwarz: so wird natürlich die weiße Farbe der Fläche die natürlichste Bezeichnung der Farblosigkeit sein, wiewohl auch andre einfarbige Gegensätze die Stellvertreter der Farblosigkeit sein können. Da aber in der Wirklichkeit Licht und Schatten nie absolut vorhanden sein können, weil man sonst weder Licht noch Schatten sehen würde, so entsteht zwischen dem reinsten Lichte und dem dunkelsten Schatten eine Reihe des Fortschreitens vom Licht zum Schatten und vom Schatten zum Licht, und da die Natur selbst alle Momente dieses Fortschreitens, auch die kleinsten anwendet, und im Licht nicht bloß die mannigfaltigsten Abstufungen des Schattens, sondern auch im Schatten wieder die mannigfaltigsten Abstufungen des Lichtes giebt, und dadurch eben die feinsten Beziehungen auf den Tastsinn bezeichnet: so wird es eine wesentliche Vollkommenheit der in Rede stehenden Kunst sein, diese Schattendarstellung auf das genauste und bestimmteste zu entwickeln, und dadurch Alles zu ersetzen, was in der Bildnerei die dritte Dimension und in der Malerei die Farbe gewähren kann. Es wird also alles darauf ankommen, daß man

die Bestimmung der Schattenfläche, nach ihren feinsten Graden der Dunkelheit und des Lichts, in seiner Gewalt habe; diese Gewalt wird sich aber gründen auf die Art und Weise, wie man die Schattenfläche entstehen läßt.

Eine Fläche wird ihrem Wesen nach als solche nur sichtbar werden, zuerst wenn ihre Begränzung bezeichnet wird für das Auge, also durch den Umriß, und wenn innerhalb der bereits begränzten Fläche einzelne Theile wieder begränzt werden, oder besser, wenn die mathematisch überall in der Fläche denkbaren Begränzungen des Raumes dem Auge sichtbar gemacht werden. Begränzungen des Raumes sind aber außer der Fläche auch Linien und Punkte. Eine Fläche wird also dem Auge sichtbar werden als Schattenfläche, wenn sie gleichsam ihrer überall möglichen mathematischen Begränzung nach als solche bezeichnet ist, und so wird z. B. eine Fläche, die mit einer dunkeln Farbe überstrichen und ganz gedeckt ist, eben dadurch bezeichnet sein, daß jeder Punkt in derselben bezeichnet ist, eine punktirte Fläche, daß nicht alle Punkte, sondern nur Punkte, und eine durch Linien bezeichnete Fläche dadurch, daß nicht alle Punkte, sondern nur nach bestimmten Längenrichtungen alle bezeichnet sind. Es ließen sich also wohl zweierlei Arten denken, die Schattenflächen hervorzubringen, nämlich ein bloßes Ueberdecken und Ueberstreichen mit einer dunkeln Farbe, dies giebt eine Fläche, die sich in Punkte auflösen läßt; dann ein wiederholendes Fortsetzen der Umrißlinien innerhalb des Umrisses, wodurch der Schatten zugleich immer ein durch die Fläche fortgesetzter Contour wird, die Umrisse des Bildes bezeichnend. Diese letztere Art, die Schattenfläche zu bezeichnen, möchte ich die bildnerische oder sculptorische nennen, die erstere aber die malerische.

Die sculptorische ist in so fern die wesentliche Art der malerischen Schattenausbildung, als sie auf das innigste mit der ganzen Entstehung dieser Kunst zusammenhängt, und am entschiedensten auf den Ursprung derselben aus der Zeichnenkunst hindeutet. In ihr bewegt sich deshalb auch die eigentliche Entwickelung derselben als Kunst, indem sie ja nichts als zur vollen Darstellung der Form des Universums ausgebildete Zeichnenkunst, und der malerische Schattenkünstler der eigentliche Zeichnenkünstler ist. Wahrscheinlich ist dies auch mit der Grund, warum diese Kunst, so wie sie jetzt besteht, dem vorchristlichen Alterthum fremd blieb, weil dort die Motive zu dieser Fortbildung der Zeichnenkunst fehlten.

In dem Bisher-Gesagten liegt aber auch das Prinzip einer Theorie der Technik in der Behandlung der Linien. Ein Kupferstecher, vertraut mit der ganzen Linienbehandlung, würde ohne Schwierigkeit aus diesem Prinzip sehr leicht die ganze Theorie dieser Technik entwickeln können. Nur ein Beispiel, um dies anschaulich zu machen, in Betreff des Kreuzschattens. Da die Schattenlinien Fortsetzungen des Umrisses sind: so werden verschiedene sich durchschneidende Schattenlinien auch nur Fortsetzungen und Ausbildungen verschiedener durch die Gestalt der darzustellenden Gegenstände bestimmter Umrisse sein; diese werden sich natürlich in den dunkelsten Schattenstellen, da sie sich hier am bestimmtesten fortbilden müssen, begegnen und durchschneiden. Ihre Lage und Richtung wird also keinesweges willkührlich sein, und jedes willkührliche Legen der Linien, welches nicht durch die Umrisse bestimmt ist und sich darauf zurückführen läßt, ist störend. Diese störende Willkühr wird sich aber überall zeigen, wo die Linien sich ihrer Lage und Richtung nach nicht auf Umrisse

zurückführen lassen, ja die Lage der Schattenlinien wird sich, nach veränderter Lage und Stellung des dargestellten Gegenstandes ändern müssen, weil sich dadurch ebenfalls die Umrisse ändern. Am störendsten aber wird sich die Willkühr bei dem Legen der Linien zeigen, wenn im Kreuzschatten an einem mannigfaltig gerundeten Körper, z. B. an einer menschlichen Figur, Quadrate entstehen, weil diese offenbar einen geradlinigen durch ebene Flächen begränzten Körper voraussetzen, wo die Linien von den Umrissen, die nach den Dimensionen rechtwinklich gegeneinander liegen, ausgehend, sich auch rechtwinklich begegnen werden. Selbst aber wenn sie, wie dies dann gewöhnlich der Fall ist, sphärische Quadrate sind: so werden sie doch, indem sie bestimmt die Kugelgestalt voraussetzen, durch diese geometrische Abgeschlossenheit des Raumes, das Leben des Vielfachgerundeten ausschließen und immer störend wirken. Doch dies sei genug von der Theorie der Linien-Technik, das übrige bleibe einer vollständigen Ausführung dieser Theorie überlassen.

Die zweite oder malerische Art, welche ausging von einem Ueberstreichen und Decken mit einer dunkeln Farbe, und sich aus diesem entwickelte durch Auflösung in Punkte, giebt das Punktiren. Es entwickelt sich dieses nicht mehr als ein Fortbilden oder vielmehr Fortsetzen des Umrisses, sondern als ein Verstärken und Schwächen der durch die Punke bezeichneten Schattenflächen; ist also mehr eine durch große Sorgfalt unterstützte Mechanik ohne die künstlerische Freiheit, durch welche die Linienarbeit sich wirklich künstlerischen Werth gesichert hat. Allein das Näherstehen zur Malerei und die dadurch statt habende sanfte Weichheit, die dem Auge schmeichelt, hat die punktirte Manier sehr beliebt gemacht, obgleich der Kunstwerth an sich, so

wie auch die mit jener Weichheit zugleich eintretende Kraftlosigkeit und Mattheit, sie der Linienarbeit weit nachsetzen. Noch schlimmer aber ist es, beide Manieren zu verbinden das Fleisch zu punktiren, das Uebrige in Linien zu behandeln, also das Fleisch gemalt, Gewänder und dergleichen aber als Relief sculptorisch zu geben.

Außer der punktirten Manier war noch eine malerische Ausbildung des Schattens durch Linien möglich, indem nämlich nicht die Umrisse fortgesetzt werden durch die Fläche des Gegenstandes, sondern der Crayon nach Art des Pinsels gebraucht wurde, die Schattenfläche durch ein freies Decken mit Linien auszubilden. Bei dieser Art und Weise kommt es nicht an auf die bestimmte Beziehung einer jeden einzelnen Linie auf Gestalt und Umrisse des dargestellten Gegenstandes, sondern nur auf die Beziehung der Linienmassen darauf, und das Verhältniß ihrer Lage und Anhäufung. Auf die Kupferplatte ließ sich diese Art zu zeichnen nur übertragen mittelst eines Verfahrens, das eine große Freiheit und Leichtigkeit in der Behandlung der Linien gestattete, und dies war das Radiren. So leicht hingezeichnet, ja fast hingeschrieben und wenig mühsam auch diese Manier gegen die strenge Linienbehandlung erscheint, so ist doch diese Leichtigkeit und Freiheit nur das Resultat einer großen Fertigkeit und Sicherheit in der Behandlung der Linien, und hat bei der Freiheit jeder einzelnen Linie von dem Umrisse der Gestalt, eine so ausgezeichnet malerische Wirkung, daß es wohl sehr natürlich war, wenn die größten Meister im landschaftlichen Fache (z. B. Geßner, Kolbe, Waterloo und Du Jardin) gerade in dieser freien malerischen Art radirten, oder wenn Rembrandt und G. F. Schmidt den malerischen, lebenvollen Geist der niederländischen Schule darin wiedergaben. Es wird also

durch dieſe Behandlungsart die Linienarbeit frei gemacht von dem ſculptoriſchen Zwange, und zugleich geſchützt vor der Mechanik des Punktirens, ſo daß ſie zwiſchen beiden ſtehend, eben dadurch die Meiſterſchaft im Zeichnen bewährt.

Endlich kann noch der Crayon ſich völlig in den Pinſel verwandeln durch ein bloßes Decken der Schatten und Lichtflächen mittelſt der Eſtompe. Hier ſind, wenn das Verfahren ſtreng durchgeführt wird, weder Linien noch Punkte, es wird aber dadurch auch ſchon die Zeichnung eine einfarbige Paſtellmalerei, von der ſie kaum noch um einen Schritt entfernt iſt. Obgleich man es nicht erwarten ſollte, ſo entſpricht doch dieſer Art Zeichnung noch eine Behandlung der Kupferplatte in der ſogenannten ſchwarzen Kunſt oder geſchabten Arbeit, in welcher, da ihr Weſen eigentlich in der Schwächung einer möglichſt in allen Punkten gedeckten Schattenfläche beſteht, noch eine Beziehung auf das Helldunkel in der Malerei eintritt; denn ſo wie dieſes entſteht, wenn die Gegenſtände aus dem dunkeln Raume durch Beleuchtung hervorgehoben werden, und ſo ſich alle Wirkungen eines in die Dunkelheit fallenden Lichtes zeigten: ſo arbeitet auch die ſchwarze Kunſt aus dem Dunkel ins Helle, und läßt die Gegenſtände dadurch hervortreten, daß das Licht in die Dunkelheit gebracht wird.

Die übrigen bei der Behandlung der Platte noch vorkommenden Arten der Darſtellung, z. B. Aquatinta, gründen ſich mehr auf materielle Mechanik, und laſſen ſich füglich mehr auf beſtimmte Ausbildungsarten der Zeichnenkunſt beziehen, und wenn Beziehungen ſtatt finden, ſo ſind ſie durch Miſchungen aus der Malerei und Zeichnenkunſt gegeben, die nur als untergeordnete Darſtellungsarten gelten, aber keine Bedeutung mehr haben können, ſo bald

von den wesentlichen Bestimmungen der Kunst die Rede ist.

Es wurde oben gesagt, daß in der Kunst der malerischen Schattenausbildung die dritte Dimension ersetzt werde durch Modification der Flächenanschauung, die eigentlich in der Färbung liegen. Diese Färbung giebt hier aber nur die Beziehung auf den Erfassenden, dagegen die Beziehungen des Angeschauten unter sich, wie sie als Offenbarungen des innern Lebens der Natur erkannt wurden, wegfallen und also ebenfalls möglichst ersetzt werden müssen. Sie können aber durch kein andres Mittel ersetzt werden, als durch jene Modificationen der Flächenanschauung, durch welche die Beziehungen auf den Erfassenden ersetzt werden, nämlich durch Schatten und Licht und durch die Art ihres Erscheinens. Es wird also dabei immer ankommen auf die Wirkung des Lichts und das Verhältniß desselben zum Schatten. Die Wirkung des Lichts ist aber verschieden durch das Reflectiren und durch das Brechen des Lichts in so fern in diesem Brechen die Bedingungen für die Entstehung der Farben liegen. Es wird also in der Flächenmodification noch zu ersetzen sein der Glanz und die Färbung. Da der Glanz aber bedingt ist durch die Beschaffenheit der reflectirenden Fläche, diese aber von dem Körperstoff abhängt, so wird sich dieser Glanz auch theils als Bezeichnungsmittel des Stoffes ergeben, theils aber selbst nach den Stoffarten abstufen zu allgemein zu bestimmenden Erscheinungsarten, als Metallglanz, Glasglanz, Fettglanz, Perlmutterglanz, Seidenglanz, Wachsglanz, Schimmer und endlich als matte Fläche. Weil aber dieser verschiedene Glanz nur bedingt sein kann durch das Verhältniß des Lichts und Schattens im Reflectiren des Lichts: so wird dieses Mannigfaltige des Reflectirens

noch wirklich in der Kunst der malerischen Schattenausbildung gegeben sein, ja viele Erscheinungsarten dieses Reflectirens werden sich sogar ohne große Schwierigkeit darstellen lassen. Soll aber auch die Färbung in der malerischen Schattenausbildung möglichst ersetzt, also zur Anschauung gebracht werden: so treten bedeutende Schwierigkeiten ein, da die Färbung als Bezeichnung des innern Naturlebens aus dem bloßen Verhältniß zwischen Schatten und Licht, also aus demjenigen, was die Beziehungen auf den Erfassenden ersetzt, heraustritt und nur rein die Beziehungen des Angeschauten unter sich giebt. Uebereinkunft, wie in der Wappenkunst, kann und darf hier nicht statt finden, weil dadurch nur ein Wissen der Farben, nicht aber die Anschauung gegeben ist, sie ist auch überdieß nicht möglich, weil die freie Behandlung der Flächen keine solche Bestimmtheit der Linienlage zuläßt. Soll etwas hierin geschehen, so wird es bloß wieder möglich sein durch das, was überhaupt das Wesen der in Rede stehenden Kunst bedingt, nämlich durch das, was Licht und Schatten giebt, also durch Licht und Finsterniß. Die Beziehungen derselben unter sich liegen in der ganzen Farbenreihe, wie dies aus Göthe's Farbentheorie hervorgeht, aus welcher vielleicht noch manche wichtige Resultate für die Kunst sich ergeben.

Indem ich bisher von der Ausbildung des Schattens sprach, nahm ich vorzüglich darauf Rücksicht, daß die in dieser Ausbildung thätige Kunst nichts anderes sei als die Zeichnenkunst, oder vielmehr eine vom Zeichnen ausgehende Darstellungsart auf der Fläche. Daß wirklich mit den Mitteln, deren man sich ursprünglich im Zeichnen bedient, operirt werden könne, ist einerseits bekannt, weil niemand, der das Zeichnen erlernt, sich auf das bloße Entwerfen von

Umrissen beschränkt, sondern bald zur wirklichen Schattenausbildung fortschreitet; andrerseits aber bestätigt es sich auch durch die in neuerer Zeit erfundene Lithographie, die nichts ist als ein wirkliches Zeichnen, und nur eine leichtere Vervielfältigung des Zeichnens, so wie des Schreibens.

Wir waren aber schon genöthiget, indem wir die Kunst der malerischen Schattenausbildung auf diesem Wege von der Zeichnenkunst aus verfolgten, die den verschiedenen Arten der Schattenausbildung entsprechenden Behandlungen der Kupferplatte anzuführen, und dies deutet auf eine gewisse Bedingtheit der in Rede stehenden Kunst zu dem Gebrauche von Mitteln, die nicht geradezu einfach und unmittelbar auf die Zeichnenkunst Bezug haben, auch den wesentlichen Vortheilen nach, die sie gewähren, mehr auf die Vervielfältigung der Kunstwerke zu gehen scheinen, als auf Erleichterung der Darstellung selbst und Beförderung derselben. Sie stehen daher auch bekanntlich mit einer der wichtigsten Erfindungen der neuen Zeit in Verbindung, mit der Buchdruckerkunst.

Daß man zuerst sich des Holzes bediente, dann in dem Kupfer ein bequemeres mehr Vortheil gewährendes Material fand, und daß nun die Kunst der malerischen Schattenausbildung eine Art Metallsculptur wurde, wie denn auch der Gebrauch der Kupferplatte vielleicht, oder vielmehr ohne allen Zweifel, aus der Werkstätte der Metallsculptoren (Graveurs und Gold- und Silberarbeiter) hervorging, wofür ein wichtiger Bestättigungsgrund das wahrscheinlich sehr hohe Alter des Niellirens ist; daß dadurch endlich der Weg geöffnet wurde, nicht nur die verschiedenen Arten des Zeichnens schärfer und bestimmter wieder zu geben, sondern auch die ganze malerische Schattenausbildung auf eine eigenthümliche Art zu entwickeln,

dies ſind natürliche Folgen, die ſich in dem geſchichtlichen Fortgange dieſer Kunſt nothwendig ergeben mußten. Es wird aber auch jetzt ſich einſehen laſſen, warum dieſe Künſte in der vorchriſtlichen Kulturperiode nicht entſtehen konnten, weil eben vermöge des damaligen Zeit- und Volksgeiſtes jenes Motiv der Vervielfältigung fehlte. Es hat ſich aber auch in dem Entwickelungsgange der Kunſt der maleriſchen Schattenausbildung ein eigenthümliches Streben offenbart, welches zunächſt darauf ging, eine gewiſſe ſculptoriſche Schärfe und Genauigkeit, die einen plaſtiſchen Wiederſchein gab, durch ein plaſtiſches Binden für die Vervielfältigung, welche eine ſcharfe Beſtimmtheit zu erfordern ſchien, zu erreichen, dann aber bald wieder zur maleriſchen Freiheit zurückkehrte durch maleriſche Radirungen, und endlich in der Lithographie die völlig freie Zeichnung bei der Vervielfältigung, als das neueſte Ziel dieſes Strebens zur Freiheit, wirklich gewann.

§. 64.

Das Mannigfaltige der Kunſterſcheinungen in der zeichnenden Kunſt geht hervor aus dem durch den innern Gegenſatz in der Malerei und Bildnerei begründeten Verhältniſſe des räumlichen Umfanges, ſo daß die Wechſelwirkung des innern Lebens der übrigen Künſte auch nur innerhalb dieſes Mannigfaltigen als beſtimmend wirkt, und ſich demſelben unterordnet.

Bei der Frage nach einem Mannigfaltigen des Erſcheinens in der Bildnerei und Malerkunſt, entſteht immer zugleich die Frage nach dem Verhältniß der zeichnenden Künſte zu den übrigen Künſten, wobei wir aber wohl

berücksichtigen müssen, daß die Bildnerei und Malerei als ein Ganzes festzuhalten sind.

Als das Nächste bietet sich dar, daß alles Mannigfaltige des Erscheinens in der Bildnerei und Malerei fallen wird innerhalb dessen, was in beiden Künsten selbst gegeben ist zur Gestaltung eines solchen Mannigfaltigen; dies liegt aber wieder natürlich in dem, was die Scheidung beider Künste bedingte, wo sie also ein Zwiefaches gab, und dadurch in diesen Künsten selbst ein Mannigfaltiges setzte. Dieses in dem Wesen der zeichnenden Künste begründete Mannigfaltige ergiebt sich aus dem oben betrachteten Verhältniß des räumlichen Umfanges, und bildet eine fortschreitende Entwickelungsreihe in folgenden Momenten: die einzelne Statue (und Büste), die Gruppe, das Hautrelief und Basrelief, das Gemälde, isolirte Gestalten darstellend (und das Portrait), das Gemälde, welches eine Handlung mit vorwaltenden Beziehungen der Welt darstellt (das historische Gemälde), die Darstellungen aus dem niedern Leben, und endlich die Landschaft. Sehen wir nun, wie sich die Wechselwirkung zwischen dem plastischen Stamme und den übrigen Künsten in ihrem Erscheinen verhalte: so werden sich allerdings richtige Folgerungen ergeben.

Die nächste Kunst an der Bildnerei und Malerei ist die Baukunst nebst der schönen Gartenkunst. Da diese darauf gehen das Räumliche auszubilden für das Erfassen der Form des Universums, nicht in so fern ein Leben selbst darin ist und durch dieses, sondern nur in so fern Beziehungen auf ein Leben darin sind: so wird auch das, was sich durch die in dem innern Lebenszusammenhange aller Künste begründete Wechselwirkung zwischen der Baukunst und den zeichnenden Künsten ergiebt, in diesen das Räumliche

treffen, und letzteres sich immer nur gestalten müssen, wie es sich auf ein Leben bezieht. Da aber in dem Werke der Bildnerei immer ein Leben selbst zu einem Stehenden geworden ist, d. h. da ein Moment darin erfaßt ist: so wird sich die Einwirkung der Bau- und Gartenkunst auf die Malerei und Bildnerei nicht auf das Innere oder das darzustellende Leben selbst erstrecken können, um dies gestalten zu helfen, sondern nur auf die äußere Ausbildung des Räumlichen und Oertlichen des dargestellten Lebens als Verzierung; so wie jedes Bildwerk oder jede Malerei, in welcher nicht selbst ein bestimmtes Leben ist, auch nur als Verzierung Werth hat. Es wird also das Oertliche der Darstellung ausgebildet werden können durch Architektur und durch Gestaltungen aus dem Gebiete der schönen Gartenkunst, aber immer nur dem dargestellten Leben selbst untergeordnet. Daher werden aber auch Gebäude in aller Pracht, welche die Baukunst gewährt, und Gartenansichten, wenn sie nicht ihrem Zwecke nach außer der Kunst liegen, nur in Gemälden brauchbar sein, in denen menschliche Gestalten eine Handlung oder Lebenserscheinung darstellen, nicht für sich selbst, und die Darstellung derselben wird nie ein selbstständiges Kunstwerk geben können, wie die selbstständige Ausbildung des Räumlichen in der Landschaft. Denn diese giebt in der Ausbildung des Räumlichen das Leben der Natur selbst, und eben deshalb sind Gebäude darin auch sehr untergeordnet; das Naturleben der Pflanzenwelt, Gebirge, Wasser und Luft müssen vorwalten, und alle Menschenbeziehungen sich diesen unterordnen. Daher sind Ruinen, alte verfallne Gebäude auf Landschaften von so großer Wirkung, weil sich in und an ihnen das Leben der Natur offenbart, wie es die Schöpfungen der Menschen überwältigt und sich selbst zu entwickeln strebt; daher auch die verschiedenen

Gattungen der Landschaft, wo zuerst das Leben eintritt, wie es schon in der Natur, durch die Nähe an und bei ihr, sich derselben gewissermaßen bei und unterordnet, also: ländliche Scenen, Thierstücke, oder im Kampfe mit derselben, Jagdstücke und dergleichen; ferner Ansichten wo das Leben des Menschen im Großen nur in seinem Verhältniß zur Natur, vermittelst des Oertlichen und Räumlichen gesehen wird, sich aber eben deshalb, als ein Theil des Naturlebens, diesem unterordnet, also: Seehäfen, Ansichten von Städten in einer schönen Gegend und dergleichen, bis hin zu den verschiedenen Gestaltungen der sich selbst überlassenen Natur in Gebirg- und Waldgegenden und Einöden.

Nächst der Bau- und Gartenkunst tritt die Mimik und die Tanzkunst mit der Bildnerei und Malerei in Wechselwirkung. Beide stehen schon entfernter von der zeichnenden Kunst, in ihnen ist das sichtbare Bewegen, das Leben also, noch nicht in und mit einem Bleibenden gleichsam erstarrt und festgeworden; sie treffen also auch das Innere, das Leben selbst, indem sie es äußerlich als ein sichtbares Bewegen gestalten helfen. Da aber schon das Selbstständige der Lebensgestaltungen mit in dem Umfange des Mannigfaltigen liegt, welches in der zeichnenden Kunst durch das Verhältniß des räumlichen Umfanges in dieser Kunst selbst gegeben ist und hier Gegensätze bildet: so wird der Einfluß der Mimik und Tanzkunst nicht selbst wieder ein Mannigfaltiges des äußerlich Selbstständigen geben, sondern nur die Erscheinungen in diesem Mannigfaltigen innerlich bestimmen helfen. Dies geschieht aber, indem das Leben der Tanzkunst in der zeichnenden Kunst die Stellungen und Gruppirungen giebt, die Mimik aber die Geberden oder das äußerlich bewegte Leben des Ausdrucks.

In jenen, den Stellungen und Gruppirungen, tritt dann gewissermaßen die freie Symbolik des Bewegens ein, als Bezeichnung der größern Lebensmomente, in den Geberden aber wird das Innere unmittelbar selbst seinen feinsten Regungen nach sichtbar. Es bleibt übrigens wahr, daß der Bildner und Maler, der, statt die Natur zu studiren, sich für die Behandlung der Stellungen und des Geberdenausdrucks vorzüglich nach dem Tänzer und Schauspieler bilden will, für seine Kunst verloren ist, und zwar aus einem sehr natürlichen und einfachen Grunde. Die Wechselwirkung zwischen den zeichnenden Künsten und den Künsten des sichtbaren Bewegens ist eigentlich nur eine Wechselwirkung zwischen den innersten Lebensprinzipien beider, nicht zwischen ihnen, wie sich schon diese Prinzipien zu bestimmten Gestattungen ausgebildet haben. Eine Wechselwirkung der letztern Art eintreten lassen, hieße die Künste verwirren, und die Resultate solcher Verwirrungen werden allerdings zerstörend. Tänzlerische Stellungen und gezierter übertriebner Ausdruck sind dann die Ergebnisse, also Unnatur; weil hier ein Leben entsteht, das aus einem von der Natur zu entfernten Standpunkte bestimmt wurde. Dabei ist freilich noch zu bemerken, daß obige Warnung vorzüglich in einem Zeitalter wie das unsrige, wo das Teleologische vorherrscht, gelten wird; bei vorherrschender Plastik, wie im griechischen Alterthum, wo sich die Tanzkunst überhaupt anders entwickelt hatte, war auch wohl ihr Einfluß noch wirksamer und eher vortheilhaft als gefährlich.

Die Kunst des Wortklanges und die Musik haben ihr Wesen in dem Hörbaren und schließen sich deshalb unmittelbar von der Wechselwirkung auf die zeichnenden Künste von selbst aus. Die Redekunst ist eigentlich nur Anwendung der Poesie auf das Leben und die Verhältnisse

deſſelben, und es kann alſo auch das Prinzip der Trennung der Redekunſt von der Poeſie keine Einwirkung auf die zeichnenden Künſten geben, die beſtimmte Erſcheinungen darin zu bedingen vermöchte. Es bleibt alſo im zeitlichen Gebiete der Kunſt nur noch die Poeſie. Die Poeſie wird aber wieder natürlich nur durch das wirken können, was in ihr ſich als Geſtaltungsprinzip des Mannigfaltigen zeigt; es wird ſich alſo dieſes offenbaren nach den Hauptgattungen der Dichtkunſt: Plaſtik, Ethik, Lyrik und Didaktik. Da aber die Didaktik rein aufgeht in dem Teleologiſchen: ſo wird ſich der Gegenſatz zwiſchen der Poeſie und zeichnenden Kunſt, durch das Ausſchließen der Didaktik offenbaren, man müßte denn manche bloß allegoriſche Vorſtellungen als didaktiſch gelten laſſen. Es wird uns alſo noch die Plaſtik, Ethik und Lyrik bleiben, worin ſich aber, ſo fern ſie einen Einfluß auf die zeichnenden Künſte bewähren, auf eine höchſt merkwürdige Weiſe abermals der Gegenſatz zwiſchen der Poeſie und zeichnenden Kunſt bewährt.

Da wir nämlich in der Poeſie das Idylliſche und Schildernde als die Plaſtik derſelben anerkennen mußten, dies Idylliſche und Schildernde aber in der Malerei nothwendig mit allen Darſtellungen wird zuſammenfallen müſſen, worin das Leben der Natur ſich ſelbſt lebt, alſo mit dem Landſchaftlichen: ſo wird das Landſchaftliche zugleich ſein das Poetiſch-Plaſtiſche. Auf dem Standpunkte der zeichnenden Künſte aber fanden wir, daß in der Landſchaft, eben weil das Räumliche ſich darin ſelbſt ausbildet durch Darſtellung des innern Lebens der Natur, wie es durch die Färbung bezeichnet iſt, inneres Leben aber nicht iſt ohne teleologiſchen Zuſammenhang, daß, ſage ich, in der Landſchaft gerade das Teleologiſche vorwaltet, alſo das Maleriſche.

Es iſt alſo auf dem Standpunkte der Malerei in der Landſchaft das Teleologiſche, und ſo offenbart ſich hier der entſchiedenſte und merkwürdigſte Gegenſatz zwiſchen Poeſie und zeichnender Kunſt, oder zwiſchen Poeſie und Plaſtik, indem die Landſchaft auf der einen Seite iſt poetiſch-plaſtiſch, auf der andern maleriſch-teleologiſch.

Mit der Darſtellung einer Handlung durch welche ein Leben ſich offenbart, wie es erfaßt iſt im Moment des Werdens, tritt die Ethik in die Wechſelwirkung der Poeſie und Plaſtik ein. Die Ethik zeigt ſich alſo in jedem hiſtoriſchen Gemälde als in einem plaſtiſcherfaßten Moment des Werdens einer teleologiſchen Entwickelung. Aber weil in dem Gemälde zugleich durch den größern Umfang des Räumlichen und durch die Beziehungen der Welt, die außer jeder einzelnen Geſtalt mit angeſchaut werden muß, die Figuren getrennt und mehr dem teleologiſchen Zuſammenhange nach zuſammen gehalten werden, ſich aber dadurch untereinander beſtimmter entgegen treten, und ſo in dramatiſcher Freiheit ihr Leben gleichſam ſelbſt leben in der Darſtellung, ſo erſcheint die Handlung in einem hiſtoriſchen Gemälde, wie es ſeine Darſtellung aus dem Mittelpunkte des Weſens der Malerei gebildet hat, auf der Stelle des Drama's. Im Relief und der Gruppe dagegen, wo ſchon alles gebunden iſt durch einen geringern Umfang des Räumlichen, ſo daß der erfaßte Moment des Werdens, eben nur angeſchaut wird unter einer Idee, als ein durch ſein ganzes Weſen nothwendig beſtimmtes, iſt deshalb der poetiſche Charakter der epiſche. Daher erſcheinen auch immer die Handlungen in den Reliefs als epiſche Momente. Ich kann mich hierbei auf die neuſten Reliefs am Fußgeſtell der Bildſäule Blüchers berufen. Auf dieſe Art fällt hier das, in dem Weſen der zeichnenden Künſte ſich beim

Fortſchreiten ihrer Entwickelung vom Relief zum Gemälde, mehr und mehr hervortretende Maleriſch-Teleologiſche mit dem Epiſchen und Dramatiſchen aus der Poeſie zuſammen; die Gegenſätze in beiden Künſten ſcheinen ſich hier nach und nach zu nähern, und ſo weit es die innere Verſchiedenheit im Weſen beider zuläßt, ſich auszugleichen.

Aber auf dem Punkte, wo die zeichnenden Künſte ſich auf der höchſten Stufe ihrer *plaſtiſchen* Entwickelung darſtellen in der einzelnen Statue, wird durch die Wechſelwirkung der zeichnenden Kunſt und der Poeſie die Epik zur *Lyrik*. Das iſolirte Erfaſſen des Lebens in einem Moment, in welches, wie wir eben ſahen, nicht der einzelne Moment des Werdens ſich darſtellt, ſondern wo das Leben als ein Ganzes als ein Sein gegeben iſt, fällt mit der Poeſie des Sein's zuſammen und wird auf der Seite des *Poetiſchen* ein Lyriſch-Plaſtiſches, auf der Seite der zeichnenden Kunſt ſelbſt das *vollendete Plaſtiſche*.

So ſtellt ſich, wenn wir den Entwickelungsgang der zeichnenden Kunſt mit der Poeſie zuſammenhalten und verfolgen nach der Reihe, wie wir ſie eben aufgeſtellt haben, der Gegenſatz des Poetiſch-Teleologiſchen und des Plaſtiſchen auf eine beſtimmte und unerkennbare Weiſe dar, indem auf dem höchſten Entwickelungspunkte der Plaſtik, als ſolcher, dieſe in ihrer Vollendung zuſammentritt mit dem höchſten Entwickelungspunkte des Teleologiſchen in der Poeſie, wo in der Lyrik das innere Cauſalleben wird zum Sein. Dann geht die Geſtaltung des Gegenſatzes fort durch das Epiſche zum Dramatiſchen im Poetiſchen und Plaſtiſchen, und durch das teleologiſch ſich ausbildende Plaſtiſche zum Maleriſchen; bis es endlich in dem Landſchaftlichen am beſtimmteſten auseinandergeht, als das Poetiſch-Plaſtiſche aus der Poeſie und das Maleriſch-

Teleologische zugleich eintretend und den Gegensatz der Gebiete, zu welchem die Poesie und die Plastik gehören, in einer Gattung bestimmt aussprechend.

---

2. Die Baukunst und Schöngärtnerei.

§. 65.

Das Räumliche wird ausgebildet nicht bloß für das Erfassen der Form des Universums, sondern zugleich mit in Beziehung auf ein Leben, und zwar unmittelbar durch das Räumliche selbst in der Baukunst, oder dadurch daß das Räumliche dargestellt wird durch ein Leben und Werden in der Schöngärtnerei.

So wie das Wesen der zeichnenden Künste bestand in der Ausbildung des Räumlichen für das Erfassen der Form des Universums, so ist dies auch der Fall in der Baukunst und Schöngärtnerei; denn wäre es nicht, so hörte die Baukunst auf eine schöne Kunst zu sein, und dürfte nicht mehr in der Reihe derselben aufgeführt werden. Aber freilich ist sie nicht Eins mit der zeichnenden Kunst. Letztere bildet das Räumliche aus bloß für das Erfassen der Form des Universums, die Baukunst aber zugleich für dieses Erfassen, jedoch nur in so fern das Räumliche sich unterordnet einem Leben, nicht in so fern es dieses Leben selbst giebt. Die Ausbildung des Räumlichen in der Baukunst erfolgt also nicht für sich, sondern für ein Andres. Die Baukunst tritt dadurch im räumlich-plastischen Gebiete der Kunst zur zeichnenden Kunst völlig in dasselbe Verhältniß, wie die Redekunst zur Poesie im

zeitlichen. Es wird also immer das Bedürfniß, wie es sich gestaltet durch den Kampf um das Dasein als ein wesentliches Element in dem bleiben, was den wahren Begriff der Bau- und Gartenkunst constituirt. Alle Versuche, die Baukunst von diesem Zusammenhange mit dem Dasein, und von der Abhängigkeit von dem Bedürfnisse ganz frei zu machen, werden vergeblich sein, weil man sonst das Wesen der Baukunst, die Beziehung auf ein Leben, aufheben müßte, und selbst der griechische Tempel, obwohl in ihm das Räumliche ausgebildet ist für eine Idee, trägt doch immer in sich die Beziehung auf ein anderes Leben, wenn auch auf ein Leben in der Idee, und giebt also nur eine Steigerung des Bedürfnisses, ohne die Beziehung darauf aufheben zu können.

Auch das Gebäude überhaupt, wenn es dasteht, bewährt in seiner Existenz die innere Nothwendigkeit jenes Zusammenhanges. So lange es nämlich einer bestimmten Zeit und dem darin sich bewegenden Leben angehört und gebraucht wird, muß es auch diesem Leben dienen, und es ist nur eine Stimme darüber, daß das Bedürfniß, höheres oder niederes, das Erste sei an dem Gebäude, daß sich das Erfassen der Form des Universums diesem unterordne, und daß die Erscheinungsart der Form des Universums selbst durch den Gebrauch und das Bedürfniß bedingt werde. Erst wenn das Leben aufgehört hat, dem es dienen mußte, wenn es nun als Ruine aus einer vergangnen Zeit dasteht, dann ist das Erfassen der Form des Universums rein für das Erfassen das Einzige, was übrig bleibt. Die Beziehungen auf das Leben sind mit dem Leben zugleich untergegangen, sie leben nicht mehr fort, als nur in der Erinnerung, und deshalb eben lebt nur in der Zerstörung das Gebäude erst völlig sein eignes Leben rein für sich.

Daher unstreitig mit die Vorliebe für Ruinen alter Gebäude, daher aber leider auch die Verkehrtheit, Formen eines untergegangenen Lebens, die nur eben durch ihre Beziehung darauf ihre Bedeutung hatten, auf ein bestehendes, ursprünglich ganz anderes, unbedingt überzutragen, daher zu oft der Mißgriff, daß man jetzt in der Baukunst die schöne Form, d. h. das Erfassen der Form des Universums rein für sich, überordnet dem Zweck und Gebrauch des Gebäudes, weil man sich nach Ruinen aus einer entschwundenen Zeit bildet, und fast unwillkührlich in diesen immer das Leben der Form für sich sahe, nicht aber die Beziehungen auf das Leben.

Steht es also fest als erwiesene Wahrheit, daß in der Baukunst und Schön-Gärtnerei das Ausbilden des Räumlichen zum Erfassen der Form des Universums für ein Leben das Wesen ist, daß also das Bedürfniß zugleich als ein das Wesen derselben constituirendes Element erkannt werden und nicht, wie in der Bildnerei und andern Künsten, das Bedürfniß der geselligen Mittheilung, bloß als das Vermittelnde der Darstellung: so muß auch das Bedürfniß festgehalten und in seinem Verhältnisse zu dem Erfassen der Form des Universums für sich, als dem rein-ästhetischen oder Kunst-Element, bestimmt begriffen werden. Das Bedürfniß, von welchem beide verschwisterte Künste, die Bau- und Gartenkunst, ausgingen ist ein zwiefaches, nämlich das Bedürfniß des Schutzes gegen den Einfluß der übrigen Welt und das Bedürfniß der Nahrung. Beide liegen im Gebiete des Werdens und müssen natürlich durch ihren Zusammenhang mit dem Kampfe um das Dasein darin liegen: sie treten aber hier nothwendig mit hinzu, weil eben die Ausbildung des Raumes nicht unmittelbar selbst ein Leben giebt, sondern dem Leben dienen soll, also

auch seiner Natur nach diese Lebensbeziehungen aus dem Werden erhalten muß.

Da aber dies Bedürfniß ein zwiefaches ist und zwar ein ganz verschiedenartiges: so wird schon dadurch in die sich unterordnende Ausbildung des Räumlichen das Prinzip einer Scheidung eintreten, nämlich eben in die Baukunst und Gärtnerei, dessen Verhältniß zu dem ästhetischen Elemente, dem Für-sich-Erfassen der Form des Universums, sehr wichtig und wesentlich ist. Die Baukunst, von der Seite des Bedürfnisses betrachtet, soll das Leben gegen die feindlichen Angriffe der Welt schützen, es soll demselben sichern und abgeschlossenen Raum geben für seine mannigfaltigen Thätigkeiten. Dies setzt natürlich eine Ausbildung des Raumes zu unbeweglichen, jedem Bewegen sichern Widerstand leistenden Formen, und da in dieser Unbeweglichkeit der Formen das Prinzip der Sicherheit nothwendig liegt und nie davon getrennt werden kann, denn ein Gebäude, in welchem diese Beziehung gar nicht wäre, müßte sogleich als ein Unding in sich erkannt werden: so bekommen dadurch alle Formen auch den ausdrücklichen Charakter eines Stehenden und Bleibenden, und zwar nicht so wohl dadurch, daß ein Moment des Werdens erfaßt ist, wie in der Bildnerei, denn alsdann müßte ein Leben darin gleichsam erstarrt und fest geworden sein; sondern dadurch, daß die Begränzungen des Raumes nach allen drei Beziehungen desselben bestimmt erfaßt und durch ein Bewegungslos-Raumerfüllendes bezeichnet und dargestellt werden. Es kehrt also das Plastische hier zu dem zurück, wodurch es eigentlich Plastisches wird, selbst zum Raume. Die Bildnerei giebt also ein zum Räumlichen gewordenes Leben, indem das Zeitliche gebunden wird durch Erfassen und Festhalten des Moments, in der Baukunst ist aber

das Zeitliche eigentlich gleich urſprünglich nicht darin. Und ſo wie das Leben in der Bildnerei wird zu einem Bleiben des Moments durch das überwiegende Räumliche: ſo iſt in einem Gebäude der Raum, die unwandelbar bleibende Form der Anſchauung, geworden zu einer Erſcheinung für die Sinne, zu einer Verkörperung der Anſchauungsform. Es begegnet alſo hier die Raumes-Ausbildung der Plaſtik und ſchließt ſich an ſie an. Daher aber iſt eben in jedem Werke der Baukunſt das unverkennbare Streben ausgeſprochen, die drei Dimenſionen des Raumes darzuſtellen und dieſes Streben ſelbſt nie untergehen zu laſſen, daher der Charakter der geometriſchen Abgeſchloſſenheit in der Baukunſt.

Die Schöngärtnerei ſtellt dagegen ein ganz anderes Verhältniß zwiſchen dem Bedürfniß und dem Erfaſſen der Form dar. Das Bedürfniß war urſprünglich die Nahrung und die Gewinnung derſelben aus der Pflanzenwelt, und der Ackerbau unſtreitig auch die erſte Gartenkunſt. Da aber das Bedürfniß nicht in ſo nothwendiger Verbindung mit dem Räumlichen ſteht, als in der Baukunſt das Bedürfniß des Schutzes: ſo konnte die Gärtnerei bei weitem mehr frei werden von dieſem Bedürfniß, und wenn auch die Beziehung darauf nie ganz aus ihren Werken verſchwindet, das Räumliche durch den Gebrauch der Pflanzenwelt ſich ausbilden für ein noch freieres Erfaſſen der Form des Univerſums. Indem die Pflanzenwelt, dieſer ſich zum Nahrungsſtoff für die lebende Schöpfung raſtlos in Wurzel, Stamm, Mark, Blatt, Blüte, Frucht und Samenkorn entwickelnde Organismus aufgenommen wird, als Mittel zur Ausbildung des Räumlichen, tritt zugleich mit ihm das Leben der Natur ein. Dadurch entſteht eine ſo beſtimmte Verſchiedenheit von der Baukunſt, daß man

die Gartenkunst kaum für eine Verwandte derselben halten sollte. Aber nicht dieses Leben ist es eigentlich, welches den plastischen Charakter annimmt, nicht ein Moment des Werdens der Pflanzenwelt wird erfaßt; das Leben und Werden derselben bleibt wie es ist; es lebt sich ganz durch vom ersten Keimen bis zur Blüte und Frucht, und die Versuche, das Leben der Pflanzenwelt durch Verschneiden zu künstlichen Hecken und andern bildnerischen Gestalten wirklich zu einem plastischen Moment erstarren zu lassen und darin festzuhalten, wie im holländischen und altfranzösischen Gartenstyl, konnte sich nicht lange halten. Was also eigentlich als ein wirklich Plastisches oder dem Plastischen Analoges sich ausbildet, ist wieder nur, wie in der Baukunst, nichts als der Raum selbst, und darin liegt eben der Einheitspunkt zwischen der Baukunst und Gärtnerei. In beiden wird also nur der Raum erfaßt analog dem Plastischen, und durch die Möglichkeit einer unendlich mannigfaltigen Begränzung desselben die Form des Universums zur Anschauung gebracht. Aber in der Baukunst ist es gleichsam der Raum selbst, der sichtbar gemacht wird, in der Gartenkunst erfolgt dieses Sichtbarmachen durch das Naturleben.

Dadurch aber tritt in diese Kunst des Räumlichen völlig eine Analogie mit den zeichnenden Künsten; die Baukunst stellt sich der Bildnerei gegenüber, die Gartenkunst der Malerei. In der Baukunst ist die volle Ausbildung der Analogie des Plastischen; die stehende, bleibende Begränzung des Raumes ist sichtbar geworden und dadurch der Raum selbst, ja es ist selbst nicht einmal ein Leben darin erstarrt; in der Schöngärtnerei wird die Begränzung des Raumes ebenfalls sichtbar, aber durch ein Leben und Werden, das jedoch auch nicht darin erstarrt, sondern

fortlebt; dadurch treten nicht bloß die Beziehungen auf ein Leben ein, sondern ein Leben selbst, nämlich das Leben der Natur, das sich so die vom Menschengeiste ihm vorgeschriebenen Formen und Beziehungen selbst giebt. Es ist also deshalb in der Gartenkunst mit das Teleologische.

Ferner, wie in der Bildnerei, ist der räumliche Umfang eines Gebäudes begränzter und eingeschränkter, so daß er weniger Beziehungen der Welt in sich aufnimmt, als in der Gartenkunst; ein Garten aber kann sich einen sehr großen Umfang geben; er nimmt die Beziehungen der Welt und das ganze Naturleben in sich auf, und tritt so in ein analoges Verhältniß mit dem Flächigen in der Malerei, indem bei einem Kunstwerke der Schöngärtnerei im Ganzen die Flächenausdehnung vorwaltet.

Sodann neigt sich die Baukunst zur Einfarbigkeit hin, und also gewissermaßen zur Farblosigkeit, wie die Bildnerei. Ein buntes oder gar äußerlich mit Gemälden versehenes Gebäude ist eben so widerlich, als eine nach dem Leben bemalte Bildsäule; wohlgemerkt äußerlich, wo eben das Sichtbarmachen des Raumes die Beziehung mit der übrigen Welt, als deren Gegensatz sie eintritt, möglichst ausschließt; weniger im Innern, wo die möglichste Erweiterung des Raumes nach außen freigegeben ist. Ein Gebäude ist von außen gleichsam ein andres als innen. Im Aeußern desselben herrscht die Scheidung und Begränzung des Raumes als Trennung von der übrigen Welt und ihren Beziehungen; hier waltet bloß die Ausbildung der räumlichen Form: im Innern aber herrschen wieder die Beziehungen auf das Leben vor, denn hier ist alles für das Leben; das Leben aber läßt sich nicht trennen von den Beziehungen auf die Welt, und erneuert sie also auch im Innern durch mannigfachen Farbenschmuck und Malerei.

In der Gartenkunst tritt die Farbenpracht der Pflanzenwelt ein, und da in der Färbung eigentlich liegt die Bezeichnung des innern Lebenszusammenhanges der Welt, des Lebens der Natur: so ist auch darin das Malerisch-Teleologische. Man könnte sagen, es stelle sich die Bau- und Gartenkunst gleichsam der Bildsäule und der Landschaft in der zeichnenden Kunst gegenüber, den höchsten Punkten des Plastischen und Malerischen, und markire ihren Unterschied und ihr Wesen durch die Analogie dieses Verhältnisses.

§. 66.

Die Baukunst geht in ihrer gesamten Thätigkeit auf die Gestaltung des Räumlichen nach den Dimensionen und deren Verhältnissen, und setzt sich ein Mannigfaltiges äußerlich selbstständiger Erscheinungsarten durch die Beziehung auf das Leben, und das Verhältniß derselben zu dem Für-sich-Erfassen der Form des Universums, so daß durch diese beiden Gestaltungsprinzipien die Einwirkung des innern Lebens des gesamten Kunstorganismus bestimmt und beschränkt wird.

Die Baukunst soll das Leben schützen gegen die feindlichen Angriffe der Welt; sie bildet den Raum aus und zwar, wie wir gesehen haben, mit dem Charakter geometrischer Geschlossenheit, worin sich das Streben ausspricht, den Raum nach allen Dimensionen darzustellen. Diese Dimensionen und ihre Verhältnisse bleiben daher die ursprüngliche Grundlage der Baukunst. Ein Gebäude wird allerdings immer sein ein Bild oder ein Ganzes von Bildern, denn es ist darin gegeben eine Anschauung der Form

des Universums, aber freilich ein Bild, in welchem Leben und Ausdruck zurücktreten, weil in solcher Ausbildung des Räumlichen nicht ein Leben selbst ist, sondern nur die Beziehung darauf. Dagegen wird das Ebenmaß, dieses Maß des Räumlichen in Beziehung nicht auf die Größe, sondern auf die Form desselben, vorwalten, denn es ist ja eben der Raum, welcher sichtbar werden soll für ein Leben, der also begränzt und abgemessen werden soll für dasselbe, und nothwendig zugleich für das Erfassen der Form, so daß er also auch zugleich abgemessen werden muß für die Form. Ein Bauwerk hat also auch nur Ausdruck in Beziehung auf ein Leben. Daher kommt es, daß die Baukunst sich in ihrer Gestaltenentwickelung nahe hält den in der Geometrie durch die Dimensionen des Raums gegebenen geradlinigen und krummlinigen Figuren, so daß die ersten vorwalten, die letztern sich aber einschränken auf die wenigen und einfachen Kegelschnitte, welche durch die überall anschauliche Möglichkeit einer leichten und bestimmten Wiederkehr in sich selbst, und also des bestimmten Schließens des Raumes auch in jedem ihrer Punkte das bestimmte Bild eines geschlossenen Raumes geben, und dadurch überall eine symmetrische Wirkung haben. Ausschweifungen und Curven, in denen nicht überall das Bild des abgeschlossenen Raumes klar daliegt, bringen unmittelbar ein Leben selbst in das Gebäude und vernichten den Grundcharakter desselben. Eben so wird auch bei geradlinigen Formen in der Baukunst ein häufiges Brechen der geraden Linien, wodurch einspringende Winkel entstehen, sodann zu vermeiden sein, wenn dadurch Haupttheile des Ganzen begränzt werden sollen. Ein Gebäude erhält durch solche Brechungen im Großen das Ansehen einer Masse von symmetrisch zusammengestellten Trümmern, und das

reine Gefühl der bestimmten ungestörten Abschließung des Raumes geht verloren. Merkwürdig ist es dabei, wie die Natur, selbst in den unorganischen Bildungen, unsere Führerinn sein könnte, wenn wir sie mehr beachten wollten. Da wo die Natur ebenfalls ihre Gestalten nur als Modificationen der Dimensionen des Raumes entwickelt, nämlich im Mineralreich bei der Krystallisation, hält sie sich streng im Gebiete der geradlinigen Gestalten und meidet, trotz der Mannigfaltigkeit, zu der sie ihre Combinazionen steigert, doch immer die einspringenden Winkel, die nur als besondre Abweichungen vorkommen an den Zwillingskrystallen, (und was sind diese anders als symmetrische Verknüpfungen von Krystalltrümmern?) oder an seltnern Krystallgruppirungen, nie an ursprünglich einfachen Krystallbildungen. Kurven und krummlinige Bildungen sind noch ausgedehntere Erweiterungen in der Gruppirungsreihe und kommen nie an den Krystallen selbst, nur auf dem Wege zur Gestaltlosigkeit vor. Daß die Baukunst, die ihren Stoff von außen angreift, hier einen Schritt weiter ging, weil sie es konnte, darin übte sie ihr Recht als Kunst aus, das zu geben, was die Natur nicht geben konnte, ein Recht, daß ihr dann am wenigsten streitig gemacht werden kann, wenn sie auf dem Wege der Natur bleibt.

Soll nun aber ein Prinzip des Mannigfaltigen der Erscheinungen in der Baukunst gefunden werden: so kann man es, wie in der Beredsamkeit, suchen in der Beziehung auf das Leben. Allein da die Baukunst bei weitem mehr an das Bedürfniß gebunden ist, als an das Erfassen der Form für sich, in der Redekunst aber das Erfassen der Form mit ein wesentliches Element ist in dem, was diese Kunst in Beziehung auf das Leben leistet, also nothwendig

das mitbedingt, was für das Bedürfniß geſchehen ſoll: ſo wird hier eine wohl zu beachtende Verſchiedenheit eintreten, die in der Natur der Sache liegt. Was nämlich die Redekunſt wirken ſoll, muß ſie wirken durch die Liebe, die Liebe iſt aber die Beziehung der Freiheit auf die Form des Univerſums. Es hängt alſo die Wirkung mit davon ab, daß die Liebe der Zuhörer geweckt werde, in der Kunſt kann ſie aber nur dadurch geweckt werden, daß die Form des Univerſums für ſich erfaßt wird, und ſo werden alſo in der Redekunſt die Liebe für das Geſagte, für die Sache, und für das Geredete, für die Form des Univerſums, wie ſie ſich für ſich erfaſſen läßt in der Rede, ſich innigſt durchdringen und gemeinſam wirken müſſen, wenn die Rede ein Erzeugniß der Redekunſt ſein ſoll. Nun wird es zwar in dem Gebiete des Redens eine Thätigkeit geben, welche die Kunſt zu meiden und bloß durch das Geſagte und ſeine Wahrheit zu wirken ſtrebt; aber weil doch immer die Wahrheit erfaßt werden ſoll: ſo muß ſie doch auch gegeben werden für das Erfaſſen; ſie muß beſtimmt und klar erſcheinen in der Rede, und es dürfte dann wohl als der höchſte Punkt in der Redekunſt geachtet werden müſſen, die Wahrheit gerade ſo erſcheinen zu laſſen. Es würde dann das Für-ſich-Erfaſſen der Form des Univerſums ſich auflöſen in das Erfaſſen der Wahrheit ſelbſt und damit zuſammenfallen. In der Baukunſt dagegen ſoll der Raum erfaßt werden und zwar, damit der Lebende geſchützt werde gegen die Angriffe der Welt. Dadurch iſt eine Trennung zwiſchen dem Erfaſſen der Form des Univerſums für das Erfaſſen und zwiſchen dem bloßen Erfaſſen des Raumes für das Bedürfniß geſetzt. Letzteres darf eben ſo wenig, als in der Redekunſt das gewöhnliche Sprechen, als ſchöne Kunſt gelten und gilt auch wirklich nicht dafür,

mit dem Unterſchiede, daß jenes gemeine Sprechen gar nicht als Kunſt gilt, auch nicht im weitern Sinne, in der Baukunſt aber das Bauen für das Bedürfniß immer noch als Kunſt im weitern Sinne geachtet wird, wo nur die Rede iſt von der Herrſchaft über Mittel und Zweck.

Da aber das Bedürfniß, wie es in der Beziehung auf das Leben liegt, ſich ſteigern oder vielmehr ſeinen Charakter ändern kann, indem es zuerſt hervortritt als Erzeugniß aus dem Kampfe des Einzelnen um das Daſein, dann erſcheint als Reſultat des geſellſchaftlichen Lebens, und endlich im Gebiete des höhern Lebens und der höchſten Idee: ſo wird in der Baukunſt bei jenem Getrennthalten des Bedürfniſſes von dem Für-ſich-Erfaſſen der Form des Univerſums die Möglichkeit gegeben ſein, daß die Baukunſt des Bedürfniſſes, wie ich ſie am liebſten nennen möchte, ſich in ihrer Entwickelung ebenfalls rein für ſich geſtalte in Beziehung auf jene drei Stufen des ſich ſteigernden Bedürfniſſes, aber auch nur in ihrer Beziehung darauf. Die Möglichkeit einer ſolchen Entwickelung iſt in der holländiſchen Bauart gegeben. Denn obwohl der Schönheitsſinn, der nie ganz aus dem Menſchen entweicht, auch hier, beſonders bei öffentlichen Gebäuden, das Erfaſſen der Form des Univerſums berückſichtigt hat: ſo ſpricht doch der überall hervortretende Charakter des Speicherartigen die Möglichkeit aus, daß ſich das herrſchende Prinzig des Bedürfniſſes rein durchführen laſſe, eben ſo an öffentlichen Gebäuden und an Kirchen, indem bloß auf den Gebrauch und auf die Bequemlichkeit geachtet würde. Und ſo ließe ſich der Gegenſatz gegen die ſchöne Baukunſt, den man, wiewohl nicht umfaſſend genug, den bürgerlichen genannt hat, für ſich durchführen.

Es würde also in der Baukunst noch vorzüglich zu beachten sein das Verhältniß des Für=sich=Erfassens der Form des Universums zu der Beziehung auf das Leben, und dieses Für=sich=Erfassen in der Baukunst, als schöner Kunst, sich der Beziehung auf das Leben, wenn auch nicht über=, wohl aber beiordnen als ein wesentliches Element ihrer Entwickelung, mit dem unverkennbaren Bestreben des Für=sich=Erfassens, innig Eins zu werden mit der Beziehung auf das Leben und darin aufzugehen.

Dieses Bestreben wird aber stufenweise sichtbar werden, wie sich die Kunst erhebt von dem Bedürfniß des Einzelnen zu dem gesellschaftlichen und zur höchsten Idee, und in der letzten jenes Aufgehen sich eigentlich vollziehen lassen. Es wird also bei Privathäusern das Bedürfniß am entschiedensten vorwalten, weil hier der Einzelne lebt als Einzelner, und weil das Leben des Einzelnen, als eines solchen, die meisten Beziehungen auf den Kampf um das Dasein und auf das Bedürfniß hervortreten läßt. Eben damit wird aber auch ein verschiedenes Verhältniß der Darstellung von Privatgebäuden statt finden nach dem verschiedenen Himmelsstrich, da der Norden die Bedürfnisse und die Lebensthätigkeiten mehr an die Wohnung bindet, der mildere Süden aber das Leben mehr davon frei läßt. Es wird also auch möglich sein, daß unter einem südlichen Himmel das Bedürfniß schon mehr zurücktrete gegen die Form des Universums. Durch dieses Verhältniß hat sich wirklich das gestaltet, was man die bürgerliche Baukunst nennt, und welche noch am meisten die Baukunst des Bedürfnisses ist. An öffentlichen Gebäuden und Versammlungshäusern, welche Beziehung auf das allgemeine Leben der Menschen und dadurch auf das höchste Interesse der Menschheit haben, wird eben deshalb schon das Erfassen

der Form des Universums bestimmter hervortreten können, und weniger gebunden erscheinen durch das Bedürfniß; da dieses selbst hier, vermöge seiner höhern Bedeutung sich dem Für-sich-Erfassen der Form nähert zur möglichen Ausgleichung; am entschiedensten aber wird dies erfolgen können, da wo es die höchste Idee gilt.

Wir fanden ein solches Aufgehen in den griechischen Tempeln, weil diese nur Beziehungen enthielten auf das Leben eines überirdischen Wesens, welches aber im Raum erscheint. Der Raum machte die Gottheit sichtbar, aber die Beziehungen auf das Leben, die nicht nothwendig sind für dieses Sichtbarwerden durch das Räumliche, sollen wegfallen oder doch idealisch bezeichnet werden, und so trat auch die Wohnung des Gottes der Idee näher; die Beziehungen auf das Leben wurden Beziehungen nur auf ein Götterleben, und also auch nur auf das Bedürfniß des Gottes, der im Raume erschien, sie wurden Heiligthümer, die eigne Welt des Gottes.

Die neuere Zeit hat freilich diese Beziehung auf das Leben einer Idee anders gestaltet. Nicht gleichsam das Bedürfniß eines Gottes ist es, was den Tempel bedingt, also auch nicht eigentlich die Beziehung auf sein Leben, als auf ein Individuelles, sondern das Bedürfniß der Menschen führt Gebäude auf, in denen sich diese versammeln, um gemeinsam die Idee des Göttlichen zu befestigen und innerlich zu beleben; unsere Kirchen sind keine Tempel, sondern Versammlungshäuser. Was dem vorchristlichen Alterthum innere Nothwendigkeit war, nämlich das Aufgehen des Erfassens der Form des Universums in der Beziehung auf das Leben, hört auf eine solche zu sein, und die Kirche kann sich darstellen rein als religiöser Versammlungsort, und bloß mit Berücksichtigung dieses Zweckes und Bedürfnisses.

Dennoch hat die Erfahrung bewieſen, wie dem menſchlichen Geiſte eine ſolche bloße Abfertigung des Bedürfniſſes nie genügte und genügen konnte, und wie alſo auch an den Kirchen das Erfaſſen der Form des Univerſums in ſeine Rechte trat, und in der Beziehung auf das Leben aufzugehen ſtrebte.

Jetzt aber entſteht die Frage, ob eine Wechſelwirkung zwiſchen der Baukunſt und den übrigen Künſten vermöge des innern organiſchen Lebenszuſammenhanges aller Kunſt überhaupt ſtatt finde, welcher in der Baukunſt zur Erzeugung eines Mannigfaltigen ſelbſtſtändiger Erſcheinungsarten mitwirkt. Wir wenden uns ſogleich zur nächſtſtehenden Kunſt. Dieſe iſt die Bildnerei und Malerei, oder, wie wir es mit einem Ausdrucke bezeichnet haben, die zeichnende Kunſt. Hier treffen wir ſogleich auf den bedenklichen Umſtand, daß in der zeichnenden Kunſt ein Leben gleichſam feſt wurde, in der Baukunſt es aber gänzlich verſchwindet und nur die Beziehungen darauf bleiben. Nun kann aber innere Wechſelwirkung der Künſte ſich nur ſtützen auf das Binden des Erregenden, in der Baukunſt hört aber das Erregende ganz auf, und es iſt eben nur das reine Gebundenſein des Räumlichen vorhanden. Es wird alſo auch die Wechſelwirkung nicht tief in das Innere der Kunſt eingreifen können, um ein Mannigfaltiges ſelbſtſtändiger Erſcheinungsarten zu geſtalten. Was wirklich ſtatt findet, haben wir ſchon kennen gelernt, als wir die Baukunſt und Gärtnerei trennten und der Bildnerei und Malerei gegenüberſtellten. Was aber die Vertauſchung der Säulen mit Telamoniern und Karyatiden betrifft, ſo wie die Nachrichten (beim Vitruv), daß man die drei verſchiedenen Säulenordnungen nach dem Verhältniß des menſchlichen Körpers beſtimmt habe, z. B. die doriſche

nach dem Verhältniß eines erwachsenen Mannes, die ionische und korinthische nach dem Wuchs eines jungen Mädchens und einer Jungfrau, so würde dies eher auf eine Wechselwirkung zwischen der Baukunst und Tanzkunst hindeuten, nicht als ob die alten Baukünstler ihre Gestaltungen wirklich von den Verhältnissen und Stellungen tanzender Mädchen und Jungfrauen entlehnt hätten, diese Nachrichten mögen immerhin Kunstmährchen und Künstler-Anekdoten bleiben, sondern in so fern als in dem Bewegungen- und Stellungenbilden der Tanzkunst, dieser Symbolik des Bewegens, eben dasselbe Prinzip liegt, welches in der Baukunst die Harmonie der Säulenstellungen gab, also das Gebundensein eines Bewegens und also eines Lebens das als ein Widerschein aus der Tanzkunst hervortritt; so daß vielleicht jene Mährchen als bezeichnend dafür gelten können, daß man wirklich jene Wechselwirkung des Prinzips der Tanzkunst fühlte. Aber auch nur so weit erstreckt sich der Einfluß der Bildnerei und Tanzkunst, also nur auf allgemeine Bestimmungen innerhalb der einzelnen Erscheinungen oder der Gestaltungsart ganzer Zeitalter.

Jemehr das Erregen gegen das Binden im Kunstgebiete das Uebergewicht erhält und sich also die Künste entfernen von dem Räumlichen, desto mehr schwindet auch jener Einfluß der Wechselwirkungen auf die Baukunst. Die Mimik hört auf in der Bildnerei, ihr Leben ist hier völlig gebunden, und kein Herüberwirken in der Baukunst möglich, wenn nicht irgend ein historisches Moment eintritt, um, wie oben der Tanzkunst, ihr den Weg zu bahnen. Die Kunst des Wortklanges und die Musik schließen sich schon dadurch von allem Einflusse aus, daß ihr Wesen ganz in dem Hörbaren gegründet ist. Die Poesie, als die Kunst der Darstellung der Form des Universums im Denken,

würde zuletzt noch am meiſten zum Glauben an einigen Einfluß auf die Baukunſt berechtigen; da aber ihr Weſen in dem Teleologiſchen, alſo in dem innern Zuſammenhange des geſamten Werdens, begründet iſt: ſo wird ſchon dadurch die Nothwendigkeit gegeben ſein, daß ſich erſtens dieſer Einfluß offenbare in den Beziehungen auf ein Werden, alſo in den Beziehungen auf das Leben. Da dieſe aber bedingt ſind durch das Bedürfniß, ſo werden auch die Widerſcheine des Ethiſchen in den öffentlichen Gebäuden für Volks und Staatszwecke, und des Lyriſchen in den religiöſen von denſelben (den Beziehungen auf das Leben) verſchlungen werden und nicht Selbſtſtändigkeit genug erhalten, um ein Mannigfaltiges von Gattungen in der Kunſt zu geben. Zweitens wird ſich aber auch der Gegenſatz des Poetiſchen und des Plaſtiſchen in der Baukunſt durch den Gegenſatz dieſes Einwirkens offenbaren, in dem die Poeſie den Widerſchein ihres eigentlichen Lebens in der Ethik und Lyrik zeigen wird grade in der plaſtiſchen Raumausbildung, nämlich der Baukunſt, das Poetiſch-Plaſtiſche aber fallen wird in die Schöngärtnerei, als der maleriſch-teleologiſchen Raumausbildung, wo nun durch das poetiſche Element wieder innerhalb dieſer Erſcheinungsart der Widerſchein des Ethiſchen und Lyriſchen ſich zeigen kann.

Das Räumliche und deſſen Ausbildung für ein Leben war das Weſen der Baukunſt. Der Raum iſt aber die Grundanſchauungsform, wodurch ſowohl das Succeſſive erſt als ein ſolches erfaßt werden kann, als auch das Erfaſſen der Form des Univerſums ſich beſtimmt als ein Erfaſſen des Schönen, Großen und Erhabnen. Dieſes verſchiedene Erfaſſen wird ſich auch in der Baukunſt, in ſo fern darin das Für-ſich-Erfaſſen der Form des Univerſums

gilt, als ein Dreifach-Verschiedenes in der Gestaltungsart geben, je nachdem die Form des Universums aufgeht in der Anschauungsform, oder gleichsam darüber hinauszugehen strebt, oder ihren höchsten Beziehungen und deren Bedeutung nach jenseits derselben liegt. So werden wir das erhalten, was man den Styl in der Baukunst nennt, nämlich den leichten oder den schönen insbesondere, den großen und den erhabnen Styl.

Da aber die Beziehung auf das Leben und also auf das Bedürfniß ein Hauptelement in dem Wesen der Baukunst ist, dies aber besteht in dem Schutze gegen die Angriffe der Welt, und unter diesen die Einwirkung der Witterung obenan zu setzen ist: so wird die Baukunst in dieser Hinsicht abhängig sein in ihrer Gestaltung von dem Klima, und es wird sich dadurch eine Entwickelungsreihe ergeben, die sich eigentlich müßte von Süden nach Norden verfolgen lassen, und welche beginnt mit den luftigen Bambushütten, zeltartigen, leichten Häusern, offnen Hallen und schlanken Thürmchen der hindostanischen, chinesischen und maurischen Bauart, die dann fortgeht zu massigern Gebäuden, aber zuerst noch den Charakter der luftigern Säulengänge beibehält, dann aber mehr und mehr von der kühlern Höhe sich herabsenkt zur wärmern Erde, der Luft den Zugang mehr und mehr verwehrend, und endlich mit den Jurten und Hütten der äußersten Nordländer sich in die Erde vergräbt. Aber freilich wird sich diese Entwickelungsreihe nur auf ihren beiden Endpunkten in ihrer vollen Bestimmtheit zeigen, theils weil hier das Klima am stärksten wirkt, und also das Bedürfniß den meisten Zwang übt, theils aber auch, weil die Kunstthätigkeit auf der einen Seite durch zu große Freigebigkeit der Natur im Schlummer gelassen, auf der

andern aber durch zu große Kargheit gehemmt und gefesselt wird. In den Mittelgliedern dagegen jener Entwickelungsreihe werden Kunstthätigkeit und Betriebsamkeit erwachen und vorwalten, und sie werden hier natürlich dem Volks- und dem Zeitgeiste den Weg bahnen zu Gestaltungen, die aus andern Prinzipien hervorgingen, und dem sorgfältigen Forscher Gelegenheit geben könnten zu einer philosophischen Entwickelungsgeschichte der Baukunst.

Am wichtigsten aber ist unter den Erscheinungen des Zeitgeistes der Gegensatz der griechischen und der gothischen Baukunst, weil durch ihn zugleich mit der Gegensatz der vorchristlichen Kunstperiode und der nachchristlichen, oder vielmehr christlichen bezeichnet wird. Das Vorwalten des Plastischen im vorchristlichen Alterthum, wie dies schon öfter erwähnt worden, und noch ausführlicher wird dargethan werden, begünstigte oder begründete vielmehr als nothwendig die reine Ausbildung des Räumlichen, wie sie sich am entschiedensten offenbart in dem Streben, alle Dimensionen des Raumes bestimmt darzustellen, und den Raum überall fest und sicher in Beziehung auf den zu gewährenden Schutz abzuschließen. Dies würde aber zunächst nur geradlinige und durch leicht in sich wiederkehrende und einfach bestimmte Curven bewirkte Abschließung des Raumes gegeben haben. Allein es trat dazu ein historisches aus dem Werden hervorgegangenes Prinzip in der Säule, und entwickelte innerhalb jener wesentlichen Bestimmtheit durch das Räumliche sich zu Darstellungen, in denen das Für-sich-Erfassen der Form des Universums begründet war. Die einfache Abschließung des Raumes, an sich zuerst nur angewiesen, dem Bedürfnisse des Schutzes zu dienen, trat damit zugleich in das Gebiet der schönen Kunst, indem sie des ganzen innern Lebens und Organismus

desſelben theilhaftig wurde durch die Wechſelwirkung mit dem Lebensprinzipe der Tanzkunſt und deren Geſtaltungsanlagen zum Stellen und Gruppiren. So wurde nun in der Ausbildung des Räumlichen ein aus dem Zeitlichen herübertretendes Erregen gebunden, und das in der Symbolik des Bewegens gegebene Stellen und Gruppiren erhielt dadurch hier ſeine Bedeutung in dem Tragen und Stützen, eine innere Beziehung, die ſelbſt noch beſtimmter hervortrat durch Vermittelung der Bildnerei in den Karyatiden und Telamoniern, wiewohl dies nun zu weit gegangen war, indem dadurch ein der Baukunſt fremdes Leben, eben weil es ſchon in einer andern Kunſt entwickelt war, in die Baukunſt trat.

Die gothiſche Baukunſt entſtand in einem Zeitalter, in welchem das Teleologiſche herrſchte. Dies allein iſt hinreichend zu erklären, wie in derſelben das beſtimmte Abſchließen des Raumes erweitert, und wie in die Ausbildung des Räumlichen das Zeitliche und ſomit ein Leben gebracht wurde, welches einen ſo entſchiedenen Gegenſatz gegen das Immer-ruhen-Wollen und Ueberall-ſtützen, gegen das Vermeiden jeder kühnen Erweiterung irgend einer einzelnen Dimenſion in der griechiſchen Baukunſt bildet. Jenes Stützen und Sichern des Schutzes hält den ganzen Ausdruck der griechiſchen Baukunſt feſt in dem Gebiete irdiſcher Erſcheinungen, die gothiſche ſtrebt über das Irdiſche emporzuwachſen, und der Charakter des kühnen Erhebens gilt ihr mehr als das Bedürfniß des irdiſchen Schutzes.

Unſtreitig lag das hiſtoriſche Geſtaltungsprinzip der gothiſchen Baukunſt in den heiligen Hainen der alten Germanen, auch die Griechen entlehnten das ihre aus dem Walde und von den Bäumen; aber mehr auf den Schutz bedacht, bleiben ſie bei dem feſten Stamme und bildeten

aus ihm die Abschließung des Raumes durch Säulen und Säulengebälke; sie verbesserten gleichsam das, was ihnen ein Wald oder eine Baumgruppe leistete, dadurch, daß sie statt des Laubdachs sich ein festes Dach aus Stammholz gaben. Den Germanen aber waren die hohen Laubgewölbe und das stille geheimnißvolle Leben in den mannigfach sich verschlingenden Zweigen von tieferer und ergreifenderer Bedeutung, als der bloß stützende Stamm, an welchem daher auch grade der Ausdruck des Emporstrebens vorzüglich festgehalten wurde. Daher jene hochsteigenden Säulen und Pfeiler, jene laubenartigen Gewölbe, jene mannigfaltig sich zusammengruppirenden Bogen, jene durchbrochnen Verzierungen und der Reichthum an Laub- und Blättergestalten. Die Baukunst trug also, da das Teleologische in ihr sichtbar wurde, außer der Beziehung auf ein Leben noch gleichsam ein eignes Leben in sich, und es trat so wieder die Baukunst auf einer andern Seite in den innern Organismus der Kunst ein, sich aber mehr an die zeichnende Kunst nnd zwar an die malerische Seite derselben, wo ebenfalls durch Hervortreten des Teleologischen der Ausdruck vorwaltet, anschließend und so mit dem Lebensprinzip der Mimik in Wechselwirkung tretend. So wie also die Tanzkunst bei der griechischen Baukunst eintritt, und zwar mehr durch innere Vermittelung von der bildnerischen Seite in der zeichnenden Kunst: so tritt in der gothischen die Mimik ein durch Vermittelung des Malerischen zu Erzeugung eines ernsten großartigen Lebensausdrucks. Was eine runde Kuppel gleichsam als Symbol des freien Himmelsgewölbes zu bedeuten habe, wird jeder leicht verstehen. Ob sich die Kuppel aber nur an die Bildungen der griechischen Baukunst anschließen dürfe, überlasse ich Männern vom Fach zur Entscheidung.

§. 67.

Die Schöngärtnerei, als Raumausbildung durch Aufnahme des Lebens und Werdens der Pflanzenwelt, wird eben dadurch freier von dem Bedürfniß, und, indem sie die örtlichen Beziehungen zugleich mit aufnehmen muß, zu einer Landschafts-Baukunst.

Die Schöngärtnerei war, wie wir oben nachgewiesen haben, die Ausbildung des Räumlichen zum Erfassen der Form des Universums, in so fern die Beziehung auf ein Leben darin lag; diese Ausbildung erfolgte aber hier nicht bloß durch den Raum selbst, in dem er, wie in der Baukunst, sichtbar gemacht wird durch stehende Begränzung desselben, sondern indem dieses Sichtbarmachen bewirkt wird durch Aufnahme des Lebens der Natur. In Absicht des Bedürfnisses oder vielmehr in Absicht der Beziehung auf das Leben, fanden wir ursprünglich, als die erste Beziehung, die auf Ernährung. Aber sie kann freilich nicht die einzige sein, da immer das Oertliche zugleich mit vorhanden bleibt, als ein wichtiges Element mannigfaltiger Beziehungen, welche immer wieder durch Raumgestaltung die innige Verwandschaft der schönen Gartenkunst mit der Baukunst beurkunden. Dadurch aber erhält die Schöngärtnerei einen höhern Standpunkt, indem die physische Gestaltung der Erdoberfläche die ersten Elemente zur Erzeugung eines Kunstwerkes darbietet. Es wird also die Erdoberfläche selbst durch Höhen, Tiefen und Bewässerung, die ersten Gestaltungsmittel des Raumes enthalten, welche durch ihre umfassende Beziehung auf den Erdkörper und dessen Eigenthümlichkeit, so wie auch auf die Bewohner

deſſelben die Grundanlage für die Raumausbildung im Großen geben. An dieſe ſchließt ſich die Pflanzenwelt an mit ihrer Mannigfaltigkeit von Geſtalten und Farben, von Blüten und Blättern und Früchten, und bringt das Leben der Natur hinzu, wie es die ſtille Thätigkeit des Werdens in zahlloſen Einzelheiten und zarten Schönheiten entfaltet; und da zugleich die Beziehung auf die Ernährung der lebendigen Geſchöpfe darin iſt, ſo ſchließt ſich dieſe an die im Oertlichen ſchon liegende Beziehung auf lebende Weſen und vorzüglich auf den Menſchen an, und begründet ſo die Andeutungen auf die verſchiednen Erſcheinungen des Menſchen- und Thierlebens, noch außer der Wirklichkeit, welche die Pflanzenwelt ſchon mit hineinbringt. So wird der Garten ein Kunſtwerk immer auf der Scheidelinie der Kunſt und Natur, in welchem die Ausbildung des Räumlichen das ganze Naturleben umfaßt frei von dem Störenden; denn auch das Menſchenleben darf nur hineingezogen werden, in ſo fern es Naturleben iſt, oder ſich dieſem unterordnet. Es wird ſo der Garten das in der äußern Erſcheinung wiedergewonnene Paradies, und gewiß, wer mit reinem Sinne und Gemüthe in ſeinem Garten lebt, lebt ſo weit es irgend ein Menſch äußerlich kann, im Paradieſe.

Dadurch iſt freilich in der Gartenkunſt eben ſo wie in der Baukunſt, und eigentlich wohl noch mehr als in dieſer, die Möglichkeit gegeben, daß das Intereſſe des Angenehmen das Uebergewicht erhalte über das Intereſſe des Schönen oder des Für-ſich-Erfaſſens der Form des Univerſums; denn da in dem Gebäude und im Garten nicht bloß die Form des Univerſums erfaßt, ſondern darin gelebt und der Kampf des Daſeins erleichtert wird: ſo tritt natürlich das Leben des Einzelnen, für den das Kunſt-

werk dargeſtellt wird, mit hinein, und es wird dadurch nur zu leicht abhängig von der Laune und ein Spiel derſelben, wie des Luxus und einer kindiſchen Eitelkeit, und zwar ein Gartrn mehr als ein Bauwerk, weil bei letzterm das Bedürfniß als eine Nothwendigkeit die Gränze ſetzt, der Garten aber die Freiheit der räumlichen Ausbildung durch das Leben der Natur ſetzt, und dies ſelbſt zum Spielwerk der Laune und Eitelkeit macht. Prunkgärten, in denen die mannigfaltigſten Erſcheinungen der Natur und des Lebens ohne Sinn und Bedeutung zuſammengehäuft ſind, wirken dadurch um ſo verletzender auf das Gemüth, weil die großen bedeutungsvollen Mittel zur Darſtellung der Form des Univerſums eben zum bedeutungsloſen Spiel der Eitelkeit gemißbraucht werden.

Daß die Schöngärtnerei werde ein Mannigfaltiges von Kunſterſcheinungen aufſtellen können, ſollte man billig erwarten; wir wollen auf jeden Fall die Elemente dieſes Mannigfaltigen prüfen, und ſehen, was für Reſultate wir gewinnen werden. Wir werden ſie zuerſt in der Beziehung auf das Leben, und in dem Verhältniß des Für-ſich-Erfaſſens der Form des Univerſums, dann in der Theilnahme der Gartenkunſt an dem innern Leben des Geſamtgebiets der Künſte ſuchen müſſen.

In der Beziehung auf das Leben tritt uns zuerſt das Bedürfniß entgegen. Es iſt entweder das Bedürfniß der Nahrung, und giebt uns die ganze Reihe der Obſt- und Küchengärten; oder das Bedürfniß des Oertlichen, wo wir die wahren Luſtgärten erhalten, die nur dazu da ſind, dem Angenehmen zu fröhnen, als angenehme Oerter für andre Genüſſe, z. B. Eſſen, Trinken, Tabakrauchen, Kartenſpiel u. dgl. Sie liegen ganz in dem Gebiet des ſinnlichen Genuſſes, und was ſie etwa bieten für das Erfaſſen

der Form des Universums, gehört nur, als Anwendung der Kunst auf Lebensbedürfnisse zur Förderung des Angenehmen, in das Gebiet der Kosmetik, die wir von einer reinen Darstellung der schönen Kunst schon ein für allemal ausgeschlossen haben. Aber freilich wollen wir damit nicht sagen, und haben es nie sagen wollen, als sei dieser niedrige und einseitige Standpunkt, auf welchem sie vom Luxus festgehalten wird, der einzige in ihr selbst begründete. Sie bildet die Anwendung der Kunst auf das Leben und ihre Tendenz geht darauf, das ganze Leben mit allem seinen Erscheinen aufzunehmen in das höhere Leben der Kunst, oder dieses ganz darüber zu verbreiten, und so spricht sich diese Tendenz auch in der Gartenkunst aus in ihrer Anwendung auf Landesverschönerung.

Fassen wir dagegen die Schöngärtnerei von der Seite des Für-sich-Erfassens der Form des Universums, wozu wir um so mehr berechtigt sind, weil die Gärtnerei ein freieres Verhältniß zwischen diesem Für-sich-Erfassen der Form und dem Bedürfnisse darstellt, als die Baukunst: so müssen wir natürlich die Elemente des Mannigfaltigen nur in demjenigen suchen, wodurch dieses Für-sich-Erfassen bewirkt wird. Das Erste, was sich hier ergiebt, ist die Ausbildung des Räumlichen selbst, wie es als ein Gemeinsames mit der Baukunst erscheint in dem Ebenmaße der Raumbegränzungen, jedoch mit mehr Freiheit und mehr malerisch als plastisch, daher auch einfacher und zugleich in größern Linien hervortretend, dennoch aber einen Gegensatz darstellend zwischen der strengen Haltung des Ebenmaßes der Raumbegränzung und der Auflösung desselben zum freien Einnehmen des Orts, wie in der Natur. Das Zweite ist unter den Mitteln der Raumausbildung das Erste, und zwar das, was die Erde durch ihre Gestaltung (Höhen,

Tiefen, Bewässerung) darbietet. Dies giebt den Gegensatz zwischen Darstellungen des Naturlebens im Großen, wo das Einzelne zurücktritt gegen die Erscheinung großer Massen, und zwischen der Ausführung im Einzelnen, knüpft auch wohl durch Aussichten die Umgebungen an die Raumausbildungen in dem Gartenkunstwerke an, und zieht so die Gestaltungen der Erdoberfläche mit in die Darstellung herüber. Das Dritte ist die Pflanzenwelt und ihr stilles Leben in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit der Farben und Gestalten. In ihr liegt der Gegensatz zwischen dem Werden und Leben der Natur und dem Stehenden und Starren der bloßen Raumausbildung. Endlich viertens die Andeutungen und Erscheinungen des Menschenlebens, und in diesen die Gegensätze der Zeiten und der Volksthümlichkeit.

In all diesem liegen freilich die Elemente einer mannigfaltigen Erscheinungsart und eines verschiedenen Charakters der Gärten. So kann z. B. die Anlage eines Gartens darauf berechnet sein, die Naturerscheinungen mehr im Großen zu umfassen durch Thäler, Hügel, Gebüsche, Kanäle u. d. gl., wobei jedoch die Vorsicht zu gebrauchen ist, daß das Große nicht zum Kleinlichen werde; oder den Reichthum der Pflanzenwelt zu entfalten durch Zusammenstellung mannigfaltiger Bäume, Gesträuche und Krautarten und durch die Fülle der Blütenpracht. Es können dadurch fremde Himmelstriche herbei gezaubert und die Schönheiten eines üppigen Südlandes in einem minder fruchtbaren Raume gesammelt werden; oder es können endlich die Beziehungen auf eine einfache Vorzeit, auf das Leben einfacher Menschen in Hölen und Hütten, oder Erinnerungen an eine große Vergangenheit eintreten; so wie im Gegentheil wieder ferne Zeiten und Völker vergegen

wärtigt werden durch griechische Tempel, gothische Kapellen, japanische und chinesische Häuser u. dgl. Aber all dies Mannigfaltige giebt uns noch keine Reihe von bestimmten, selbstständigen Gattungseinheiten. Jedes Einzelne kann freilich einen Garten besonders charakterisiren, aber sich auch wieder mit andern so verschiedenartig mischen und gestalten, daß für einzelne Gattungsbestimmungen keine eigentliche Selbstständigkeit zu gewinnen ist.

Ob wir vielleicht mehr gewinnen werden, wenn wir die Gartenkunst betrachten, in so fern sie Theil hat an dem Gesamtleben der Kunst und den Einfluß desselben erfährt in Beziehung auf das verschiedenartige Leben der übrigen Künste?

Was die Bildnerei giebt, wenn sie ihren Einfluß in der Gartenkunst überwiegend zeigt, haben wir bereits gesehen, nämlich plastische Erstarrung, die hier als Steifheit erscheint, Bäume in wunderliche Formen geschnitten und architektonisch zugestutzte Hecken. Die Malerei führt dagegen gerade hinüber zu den freien malerischen Formen der Landschaft und fällt in so fern damit zusammen. Die Prinzipien der Stellungen und des Ausdrucks aus der Tanzkunst und Mimik gehen in diesem Zusammenfallen mit auf. Die Mimik und die Kunst des Wortklanges schließen sich durch ihr Wesen selbst aus. Aeolsharfen wird man wohl nicht hierher rechnen, denn sonst könnte man es mit gleichem Rechte als eine Einwirkung der Kunst des Wortklanges auf die schöne Gartenkunst ansehen, wenn jemand in einem Garten Verse declamirte.

Es bleibt also nur noch die Poesie, und wenn wir hier das Bereits-Gesagte wieder aufnehmen: so finden wir, daß das Poetisch-Plastische oder die plastische Poesie, hier eben so in den Gegensatz gegen das Malerische

tritt, wie in der Landschaft, und so wird die schöne Gartenkunst also eigentlich eine Landschafterei mit der Natur selbst.

---

3) Die Mimik.

§. 68.

Die Mimik stellt im sichtbaren Bewegen dar ein Leben für das Erfassen der Form des Universums, als Kunst des Ausdrucks, d. h. der Bezeichnung des Verhältnisses des Lebens im Individuum zur Welt.

Die Mimik ist, kurz gesagt, die Kunst des Ausdrucks, wie wir ihn in dem ersten Hauptabschnitte (S. 95.) festgestellt haben. Der Ausdruck war aber ursprünglich im Bilde das, was das Verhältniß des im Bilde offenbarten Lebens zur Welt bezeichnet. Der Ausdruck, welcher in dem Bildwerke oder Gemälde gebunden ist, wird in der Mimik frei. Die Mimik, als Kunst des Ausdrucks wird sein die Kunst der Bezeichnung des Verhältnisses eines individuellen Lebens zur Welt. Das Verhältniß seines eignen Lebens zur Welt beherrscht der Tugendhafte, den Ausdruck dieses Verhältnisses für die Form der Welt, oder für sich und sein eignes Dasein, der Kluge, der Listige und der Heuchler; für das Für-sich-Erfassen der Form des Universums aber der Mimiker als Künstler. Der Kluge oder der Heuchler giebt ein anderes Verhältniß seines eignen innern Lebens zur Welt, als das wirkliche ist, und veranlaßt dadurch Andre, ihr Verhältniß zur Welt so zu bestimmen, wie er will; der Mimiker aber stellt sein inneres Leben in ein bestimmt gegebnes Verhältniß

zur übrigen Welt, und giebt den Ausdruck deſſelben ganz in ſeiner vollen Wahrheit.

Das Verhältniß eines individuellen Lebens zur Welt iſt aber nichts andres, als des Könnens im Individuum zum Können des Univerſums überhaupt. Da aber das Können ſich ſelbſt ſetzt als ein Sein, und zwar überhaupt als Können des Univerſums in und mit allen Individuen: ſo wird auch das Verhältniß des Lebens eines Individuums zur Welt ſein das Verhältniß eines Seins, wenn auch eines durch das abſoluterſte Können mitgeſetzten Seins. Da es aber nur ein Sein in einem Individuum iſt, ſo wird es auch nur zunächſt im Verhältniß ſtehen können zu dem Können des Univerſums, in ſo fern dieſes im Daſein erſcheint. Es wird alſo das Verhältniß des Seins in einem Individuum zum Sein des Univerſums, wenn es ſichtbar werden ſoll, ſich nur offenbaren können durch die Erſcheinungen des Seins, alſo im Daſein. Da aber das Können im Individuum ſich ſelbſt nicht bloß kann gegen das Können des Univerſums, als ein nur ſich (sibi) ſelbſt im Daſein Erſcheinendes, ſondern auch mit dem Können des Univerſums, als ein äußerlich im Daſein Erſcheinendes; da ferner das Können, in ſo fern es ſich ſelbſt kann als ein ſolches gegen das Können des Univerſums, ſich auch ſelbſt zu erfaſſen vermag gegen daſſelbe, und natürlich alſo auch wieder, in ſo fern es ſich ſelbſt kann mit demſelben, und ſo ſich getrennt halten und für ſich erfaſſen: ſo wird in Abſicht des Ausdrucks des Verhältniſſes zwiſchen dem Können im Individuum und dem Können des Univerſums überhaupt ein Zwiefaches gegeben ſein für die Mimik, nämlich zuerſt das Erfaſſen des Könnens in einem Individuum in ſeinem Verhältniſſe zum Können des Univerſums überhaupt, in ſo fern dadurch gegeben wird eine

Reihe von ſichtbaren Erſcheinungen in dem Daſein des Individuum, als die innerliche Bedingtheit mimiſcher Erſcheinungen in dem Sein des Individuums und deſſen Verhältniß zur Welt, und zweitens das Erfaſſen der Erſcheinungen im Daſein ſelbſt, wie ſie ſich als ein Mannigfaltiges geſtalten durch die Nothwendigkeit, daß das Können im Individuum ſich zugleich könne mit dem Können des Univerſums äußerlich: alſo die äußere Geſtaltung mimiſcher Erſcheinungen in den Geberden.

Da wir oben (§. 59. S. 151.) gezeigt haben, wie durch das Verhältniß dieſes Aeußern, des Könnens im Individuum *mit* dem Können des Univerſums, zu dem Innern, dem Können *gegen* das Können des Univerſums, das gegeben ſei, was man Geſchicklichkeit nennt in der Beherrſchung der Mittel und Zwecke, und da natürlich dieſes Verhältniß zunächſt die äußere Geſtaltung mimiſcher Erſcheinungen wird treffen können: ſo ergiebt ſich daraus gleichſam eine empiriſche Entwickelung der Mimik, von dem willkührlichen aber bedeutungsloſen Geſichterſchneiden an bis zum Ausdruck der Leidenſchaften, Geſinnungen und Stimmungen, in welcher empiriſchen Mimik aber, wenn ſie eben bloß Empirie bleibt, nur zu oft, durch den Mangel des innern Lebenszuſammenhanges, Störungen eintreten, und ſo die im Einzelnen oft überraſchende Wahrheit des Ausdrucks zur Unwahrheit machen können. Indeß behält dieſe Empirie ihren Werth, in ſo fern darin der techniſche Theil der Mimik enthalten iſt.

Dieſer empiriſchen Mimik ſteht eine andre gegenüber, die in der Entwickelung ihrer Thätigkeit gleichſam auf dem Wege a priori fortſchreiten will. Ihr Weſen beſteht darin, daß der Mimiker ſich ſelbſt, ſein Können, d. h. ſein inneres Leben, ſo wie deſſen Verhältniß zum Können des Uni-

versums (zur Welt) gänzlich aufhebt, sich in dieser Hinsicht gleichsam selbst vernichtet und ein andres, ihm bestimmt gegebnes individuelles Sein in sich aufnimmt, gleichsam als das Prinzip aller Lebenserscheinungen, die er entwickeln soll, und die nun, wie oben gesagt, a priori sich selbst gestalten und so gerade gestalten müssen, wie jenes Leben, als Prinzip, es bedingt. Es muß also der Mimiker gleichsam ein andres Ich, ein andres Individuum oder Sein werden. Dies ist freilich der schwierigste, aber auch der höchste Punkt in der Mimik; ihn vermag nur das mimische Genie zu erreichen, da in jener Empirie sich das mimische Talent offenbart. Da aber das Genie immer vom Talent unterstützt wird: so wird auch, das in jener Empirie liegende Technische, dem mimischen Genie zustatten kommen und ihm die Mittel geben zu seiner Thätigkeit. Beide Arten, wie sich die Mimik entwickeln kann aus der innern Bedingtheit durch Aufnahme eines individuellen Seins, oder aus dem Erfassen der äußern Gestaltungen, werden deshalb Hand in Hand gehen, sie werden aber auch immer in einem verschiedenen Verhältniß des Vorherrschens zu einander stehen können. So wird die Empirie vorwalten und sich entwickeln können bis zur Grimasse, oder es wird jene Selbstvernichtung des Mimikers und das Aufnehmen eines andern individuellen Seins das Uebergewicht haben. Die Erfahrung bestättigt dies.

Auf der französischen Bühne hat von jeher das erstere Verhältniß der vorwaltenden Empirie statt gefunden; der vorwaltenden, sage ich, nicht die Empirie allein, in Deutschland aber das entgegengesetzte, wie es dem tiefern innigern Gemüthe des Deutschen natürlich war. Daher auch der verschiedne Charakter der Bühnen beider Nationen und die Schwierigkeit, daß die deutsche Mimik von den Fran-

zosen begriffen wurde. Den Britten gab ein durch Volksgeist und größere Freiheit der öffentlichen Lebensäußerung bedingtes innigeres Verschmelzen beider Arten mimischer Entwickelung vielleicht die höchste Stufe mimischer Vollendung, so wie eben dadurch vielleicht unter ihnen das größte dramatische Dichtergenie der neuen Zeit erweckt und genährt wurde.

Alle Erscheinungen des Seins in einem Individuum, so wie die Erscheinungen der Welt überhaupt, sind ein Werden; es wird also auch nothwendig das Verhältniß zwischen beiden, und demnach der Ausdruck, ein Werden sein müssen, und es entsteht nun die Frage, wie sich dieser Ausdruck als ein Werden verhalte zur Plastik, und eben so auch natürlich, wie sich die Mimik zu derselben verhalte.

Alle Erscheinungen des Ausdrucks sowohl in der Mimik als auch in der Natur, wo sie den Grund der Mimik enthalten, sind ein Werden. Er wird also in jedem Moment werden, d. h. er wird in jedem Moment ein andrer sein. Soll nun ein plastisches Erfassen statt finden: so ist der Ausdruck gerade mitten im Momente seines Werdens, so wie er eben sich gestaltet hat zu einer bestimmten Erscheinung des Lebens, festzuhalten als ein Bleibendes. Allein wie schwierig dies sei, wird sich aus Folgendem leicht ergeben. Man denke sich z. B. dieses Befestigen als einen Akt in der Wirklichkeit; mehre Personen gerade in der vollen gemeinsamen Thätigkeit ihres Lebens sollen in einem bestimmten Moment festgehalten werden und gleichsam plötzlich erstarren, so daß der Ausdruck, man würde es wenigstens hoffen, in den feinsten Zügen seines Erscheinens stehen bleibe, so würde doch kein Zauber, der dieses Stehenbleiben bewirkte, Störungen des Ausdrucks verhindern können, noch weniger aber würde ein natürliches Mittel ein

ſolches Stehenbleiben ohne Störungen bewirken können, da eine unvorbereitete Einwirkung durch die Ueberraſchung, eine vorher verabredete durch den Vorſatz durchaus etwas Fremdes und Störendes hinein bringen müßte.

Hält man damit zuſammen, was die ſogenannten lebenden Bilder leiſten: ſo ſieht man wohl, wie beſchränkt ihr Werth in dieſer Hinſicht ſein müſſe, ſelbſt für den Künſtler, da ſie nicht einmal aus dem vollen Leben und Werden des Ausdrucks, wie es auf der Bühne ſtatt findet, übergehen in den plaſtiſchen Zuſtand des Stehens und Lebens, und ſelbſt im Fall, daß dies ſtatt finden könnte, doch wieder nicht den Moment des Werdens in der ganzen reinen Wahrheit der Natur feſthalten würden, ſo daß alſo alles meiſt in eine Technik und Empirie der Mimik fällt, von der wir oben ſprachen.

Jetzt laſſen ſich aber die Schwierigkeiten in allem, was die Darſtellung des Ausdrucks in den Künſten überhaupt betrifft, mit größerer Leichtigkeit und Beſtimmtheit in ihren Wirkungen überſehen, Schwierigkeiten die urſprünglig in einem Kampfe zwiſchen dem Werden und dem Feſthalten des Moments begründet ſind, und beſonders hier hervortreten mußten, wo es auf einen ſo innigen Verein zwiſchen dem Teleologiſchen des Werdens und dem Plaſtiſchen des Moments ankommt. Der Mimiker ſelbſt, obgleich er den Ausdruck im Werden darſtellt, muß als Künſtler den Moment immer feſthalten gegen das Geſamtwerden, denn darin liegt die Bedingung alles Darſtellens, dennoch geht ihm gänzlich der Vortheil ab des Studiums nach Modellen und durch Experimente, wie ſie der Bildner und Maler ſich veranſtalten; er iſt in dieſer Hinſicht einzig und allein an die Wirklichkeit gewieſen, und ſo iſt ihm ein Studium zur Pflicht gemacht, welches allein ſchon

ein beſonderes Genie für dieſes Erfaſſen vorausſetzen würde. Doch dieſes Genie wäre dann nicht das mimiſche, ſondern es wäre das des — zeichnenden Künſtlers, und jene Schwierigkeit löſt ſich nun einzig und allein dadurch, daß das Grundweſen der Mimik darin liegt, daß das eigne Sein des Darſtellenden aufgehoben und vernichtet werde, und ein gegebnes gleichſam in die Stelle deſſelben aufgenommen, als ein Lebensprinzip, aus welchem ſich die Erſcheinungen a priori entwickeln. Dadurch wird natürlich auch die Art des mimiſchen Studiums beſtimmt werden müſſen, als ein Hineinleben in die Stimmung und den innern Zuſtand, durch welche die mimiſchen Erſcheinungen bedingt ſind. Dem Bildner und Maler aber iſt es weſentlich, gerade den Moment zu erfaſſen und den Moment darzuſtellen, für ihn beſteht das Studium gerade in dem Auffaſſen der Erſcheinungen. Auch wird er ſich deshalb wieder nicht an den Schauſpieler wenden und dieſen experimentiren laſſen, denn dadurch iſt wieder der Ausdruck nicht des wirklichen innern Lebens eines Individuums, ſondern eines angenommenen, dem Darſtellenden fremden, gegeben, und er würde ſo den Ausdruck aus der zweiten Hand erhalten, und derſelbe nothwendig von ſeiner Wahrheit verlieren. Er muß die Natur ſelbſt unmittelbar zu ergreifen ſuchen, um ihn ſo aus der erſten Hand zu erhalten, und wehe ihm, wenn er gar zu jener mimiſchen Empirie und Technik ſeine Zuflucht nimmt.

Dennoch wird man, hoffe ich, es nicht mißverſtehen, oder als einen Widerſpruch deuten, wenn ich erklärt habe, in der Mimik werde das Leben frei von der plaſtiſchen Erſtarrung des Räumlichen, und das in der Bildnerei und Malerei gleichſam Erſtarrte wieder lebendig. Beide Künſte, die zeichnende und die Mimik, ſind allerdings in ihrer

Beziehung auf das Gesamtleben der Kunst und dem darin waltenden Lebensprinzip verwandt, aber keine noch so innige Verwandtschaft, die innerlich und Verwandtschaft des Lebens ist, bindet mit Sklavenfesseln, sondern immer behält das Leben, sobald in ihm das Prinzip einer selbstständigen Entwickelung gegeben ist, wieder vollkommene Freiheit sich zu gestalten nach seiner Art und nach allen Richtungen, trotz seiner Verwandtschaft, welche Beziehungen giebt, die dazu dienen, es in seiner Entwickelungsthätigkeit zu leiten, und innerhalb eines harmonischen Ganzen zu erhalten. Gehen wir also darauf zurück, es sei in der Mimik gleichsam die Wiederbelebung des in der zeichnenden Kunst erstarrten Lebens: so können wir sagen, diese Wiederbelebung erfolge allerdings, aber zwiefach, einmal auf der bildnerischen Seite (diese würde aber die Tanzkunst geben), zweitens auf der malerischen Seite, und hier fällt sie mit der eigentlichen Grundlage der Mimik, wie wir sie bereits angegeben haben, zusammen, und behält zugleich ihre richtige Beziehung auf die zeichnende Kunst. So wie in der Malerei das Teleologische, d. h. das innere Leben der Welt hervortritt: so herrscht auch das innere Leben in der Mimik, und dieses kann sich auch wieder nur dem innern Zusammenhange nach, durch Setzung eines Lebens als Prinzip frei und sicher gestalten.

So bleibt also die Mimik, als Kunst des sichtbaren Bewegens, an das Räumliche gebunden, und obgleich sie die Kunst des Lebensausdrucks ist und in ihr das Teleologische scheinbar vorwaltet, eine plastische Kunst. Es muß aber dadurch auch klarer geworden sein, daß sie im Gebiete der schönen Künste als integrirender Theil nicht fehlen darf, und was von dem Verdammen derselben aus religiösen oder moralischen Gründen zu halten sei.

§. 69.

Die in der Mimik als Ausdruck des Verhältnisses eines individuellen Lebens zur Welt liegende Grundthätigkeit ist die Bewegung des Anziehens und Abstoßens, so daß sich das ganze Geberdenspiel entwickelt als ein Mannigfaltiges der Modificationen dieser Grundthätigkeit von dem Gedachten in der Poesie.

Durch die genauere Betrachtung der Thätigkeit in der Mimik wird das in Betreff des innern Wesens und Lebens der Mimik im vorigen §. Gesagte noch mehr bestätigt. Die ganze Thätigkeit der Mimik läßt sich nämlich als eine solche erweisen, die in ihrer Entwickelung zu einem Mannigfaltigen verschiedener Erscheinungen von innen nach außen fortgeht, von dem innern Erregen anhebt und dieses verbreitet durch die ganze äußere Erscheinung des Darstellenden und letztern selbst endlich im Gegensatz gegen das Binden der Welt erregt. Jede Lebensäußerung entsteht durch ein Erregen oder Erregtwerden und durch ein Binden dieses Erregens. Da nun der Lebensausdruck nur entsteht durch Lebensäußerungen, so wird auch der in der Mimik darzustellende Ausdruck bedingt und abhängig sein von dem Erregen des Lebens und davon, wie dieses Erregen als sichtbare Erscheinung hervortreten kann. Da aber das Leben, das sich hier äußert, ebenfalls ein inneres ist: so entwickelt sich auch der Ausdruck als ein zunehmendes Erregen von innen nach außen in folgenden Abstufungen, vorausgesetzt, daß das Erregen ein innerlich freies, nicht wieder durch ein andres entgegenwirkendes gebunden ist.

Die erste Erscheinungsart ist bloß in den Augen, in der Bewegung der Gesichtszüge und höchstens noch des

Kopfes, bei übrigens völlig ruhiger Haltung des Körpers und der Extremitäten; die Erregung ist mehr im Innern thätig, der Grad der Stärke und Schwäche kommt dabei nicht gerade als wesentlich in Anschlag. Zweitens die Erregung verändert die Haltung des Körpers und setzt die Extremitäten in Bewegung. Die Erregung dringt aus dem Inneren hervor und bemächtigt sich der größern Massen des Körpers. Drittens endlich, die Erregung treibt ihn selbst von der Stelle, daß er den Ort verändert. Die Erregung hat den ganzen Körper durchdrungen, sie entreißt ihn gleichsam der Herrschaft seiner selbst und treibt ihn zur Veränderung des Orts.

Diese drei Hauptmomente im Fortgange des Erregens sind für eine wissenschaftliche Darstellung der innern Thätigkeit der Mimik sehr wichtig, wenn man damit zugleich tiefer in die eigentliche Bedeutung des Ausdrucks und dessen Beziehungen geht. Ist der Ausdruck Beziehung des Verhältnisses eines Lebens im Individuum zum Leben der Welt: so ist das Erregen auch ein Erregen von Seiten des Lebens der Welt, wie es im Dasein und Werden sich offenbart. Es ist also ein Erregen des Lebens im Individuum, das da wirken kann als ein förderndes oder hemmendes, wodurch es widerstrebt, sich bindet und ausgleicht, und dem Binden und Ausgleichen widersteht.

In der ersten Erscheinungsart, wo die Haltung des ganzen Körpers noch ruhig bleibt, ist die Lebensthätigkeit noch beschränkt innerhalb des Könnens im Individuum *gegen* des Könnens des Universums, und das Können *mit* dem Können des Universums, noch bestimmt mit dem Charakter dieser Beschränkung bezeichnet, giebt nur erst den Widerschein der innern Thätigkeit des Erregens und Bindens im Auge und den Mienen. In der zweiten

wird diese Beschränkung mehr aufgehoben, das Können mit dem Können des Universums wird überwiegender, und zeigt sich erst in der Veränderung der körperlichen Haltung und Bewegung der Extremitäten; die Beschränkung hat sich erweitert, aber sie ist geworden zur Beschränkung durch die Welt. Die dadurch sich offenbarende Thätigkeit wird trotz der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer sichtbaren Gestaltung nur durch die verschiedenartigsten Modificationen die beiden Grundbestimmtheiten, Anziehung und Abstoßung, darstellen; diese werden sichtbar in jeder Vor- oder Zurückbeugung des Kopfes, der Hand oder des ganzen Körpers. Endlich gewinnt das Streben, auch die letzte Beschränkung durch die Welt aufzuheben, das Uebergewicht. Der Erregte will frei werden von der Beschränkung durch die Welt; er will sie beherrschen, ihrer Gewalt entgehen und die Anziehung und Abstoßung äußert sich durch Veränderung des Orts.

Innerhalb dieser drei Momente des Ausdrucks liegen alle Elemente mimischer Darstellung, die Natur und das Leben hat sie selbst und ihre Entwickelung in den Umfang derselben beschlossen, und der eben entwickelte Gang derselben kann den Maßstab enthalten für alle die mannigfaltigen Modificationen, wie sie durch das Erscheinen des Lebens im Augenblicke bedingt werden. Doch weiter darf eine Aesthetik wie die gegenwärtige nicht gehen, sie hat ihrer Aufgabe Genüge gethan.

Ob aber auch die Mimik ein Mannigfaltiges verschiedener Erscheinungsarten als Gattungen der Darstellungen und Kunstwerke gebe, diese Frage zu beantworten, dürfte auch hier nicht überflüssig sein, sollte auch nur daraus hervorgehen, daß es nicht der Fall sei, und warum es nicht sein könne.

Daß freilich das mimiſche Kunſtwerk an ſich kein Bleibendes iſt, als das Werden einer beſtimmten Reihe von Lebenserſcheinungen, ſondern nur in ſo fern es eine beſtimmt erfaßte Reihe iſt, die immer wieder erneuert werden kann, giebt uns doch kein Recht, ihm den Namen Kunſtwerk abzuſprechen, da es eben dadurch als ein Bleibendes gelten muß, daß ſeine Erneuerung möglich iſt, freilich mit der Einſchränkung, daß es nie ganz in allen Einzelheiten daſſelbe ſein werde, und daß es ſeine Identität erhalten müſſe durch die Beſtimmtheit des innern Lebens in dem Gedachten der Poeſie. Eine ſo flüchtige Erſcheinung als Kunſtwerk deutet allerdings ſchon auf eine Eigenthümlichkeit, die manches in andern Künſten Bedingte ausſchließen oder wenigſtens anders geſtalten werde, und wir haben daher vorzüglich auf den Standpunkt zu ſehen, auf welchem, in Beziehung auf das Erregen und Binden, die Mimik in dem Geſamtgebiete der Kunſt ſteht.

Das Erregen kommt, wie wir wiſſen, herüber aus dem Gebiete des Zeitlichen, und zwar von der Poeſie und Beredſamkeit ausgehend durch die Kunſt des Wortklanges. So geht es alſo aus von dem Denken und dem Gedachten, und iſt ſeiner Natur nach ein inneres geiſtiges Erregen, denn was etwa durch bloßes körperliches Erſcheinen und Thun als erregend wirkt, iſt beſonders in der Mimik als Kunſt meiſt untergeordnet, führt auch immer auf ein Gedachtes zurück, und verbindet ſich unwillkührlich wieder mit dem Worte. Daraus geht auf dieſer Seite die Abhängigkeit der Mimik hervor von der Poeſie und Redekunſt. Das Bindende des Räumlichen auf der andern Seite wird nur hervorgehen können aus der zeichnenden Kunſt, und zwar, vermöge der ganzen Stellung des innern Weſens

der Mimik gegen dieselbe, von ihrer malerischen Seite, wo also das Teleologische vorherrscht. Da aber in der Mimik das Räumliche wird zum sichtbaren Bewegen, also da es frei wird von dem völligen Gebundensein, und ferner wieder nur das Teleologische es ist, was frei wird: so muß nothwendig auch das Reinplastische einen beschränkten und untergeordneten Einfluß behaupten, der sich zeigt in der Vermeidung alles Ungestalteten, die Harmonie plastischer Formen zerstörenden, also in der Vermeidung mimischer Uebertreibung, wodurch aber keine selbstständige Gattungsverschiedenheit gegeben ist.

Die Bildnerei, in so fern ein Einfluß, vermöge ihrer innigen Verbindung mit der Malerei, denkbar ist, setzt ein wirkliches Freiwerden des Plastischen selbst, welches dann aber in die Tanzkunst fällt, und nur in so fern wieder wirksam wird auf die Mimik, als die Tanzkunst selbst einwirkend erscheint, entweder als Prinzip veredelter Darstellung des Körpers in Stellung und Bewegung, oder in so fern die Symbolik der Bewegung herübertritt aus der Tanzkunst, gleichsam als Vehikel und Grundriß, wohinein die Mimik die feinere Ausführung trägt, in den Pantomimen und pantomimischen Ballets, wo denn aber freilich auch, wie dies, bei einer solchen Verbindung der Tanzkunst mit der Mimik, innere Nothwendigkeit ist, die Kunst des Wortklanges zurücktritt, und der Musik, als dem Erregenden, Platz macht. Denn eine Pantomime ohne Musik und Tanz wäre eine widrige Darstellung unter Stummen, so wie ein mimisches Ballet, in welchem das Wort das Erregende bliebe, ein possirliches Ungeheuer. So erhalten wir zwar eigne selbstständige Gattungen durch Einwirkung der Tanzkunst, aber nicht sowohl innerhalb der Mimik selbst, als auf der Gränze und in Berührung mit einer andern Kunst.

Was also von Verschiedenheiten in der Mimik sich ergiebt, ist so bestimmt von der Poesie bedingt und damit zusammenhangend, daß alle Erscheinungsarten der Darstellungen, welche einen selbstständigen Charakter behaupten, aus entsprechenden poetischen Erscheinungen gedeutet werden müssen. So wie z. B. das Erfassen der Form des Universums in Beziehung auf das Ideal oder die Wahrheit und Unwahrheit in der Poesie, die Verschiedenheit des Komischen und Ernsten giebt, und in letzterm wieder die mancherlei Erscheinungen des Tragischen, Heroischen, Rührenden u. dgl.: so spiegelt sich natürlich der Ausdruck desselben in der Mimik und prägt sich jedesmal zu einem bestimmten Charakter aus; wiewohl wieder nicht geleugnet werden kann, daß der Unterschied des Komischen und seines Entgegengesetzten in der Mimik eine besondere Selbstständigkeit gewinnt, da der Ausdruck als Beziehung des Verhältnisses zwischen dem Individuum und der Welt grade die Beziehung auf Wahrheit und Unwahrheit der Form des Universums am bestimmtesten beleben muß, so wie auch jenes Verhältniß zwischen Dasein und Form, zwischen Dasein und Dasein und zwischen Form und Form sich mannigfaltig an Umfang und Bedeutung darstellen wird.

Uebrigens verdient noch bemerkt zu werden, daß die Mimik, in ihrer Bedingtheit durch das Gedachte der Poesie, nur mit demjenigen in der letztern völlig zusammentreten kann, (so daß beide in einander aufgehen,) wo das dramatische Prinzip mehr oder weniger vorwaltet, daß also auch dadurch wieder eine Beschränkung des Mannigfaltigen selbstständiger Erscheinungsarten gegeben ist; daß ferner die Mimik in ihrer vollen Wirksamkeit da nur erscheinen wird, wo auch das Dramatische wirklich sich selbstständig

und freibewegt, daß daher in andern Dichtungsarten sich die Mimik nur beschränken wird auf ein andeutendes Begleiten des Lesens und der Declamazion und sich also der Kunst des Wortklanges unterordnen. Denn da sie ihrem Wesen nach vorzüglich darauf angewiesen ist, ein individuelles Sein in dem Erscheinen seines Verhältnisses zur Welt auszubilden: so würde ein Bestreben, dieser Bestimmung außer dem Drama und dessen wirklich dramatischer Darstellung zu genügen, etwas leisten wollen, was nicht gewollt werden soll, weil es nicht geleistet werden kann. Das Aufheben des eigenen Seins des Darstellenden gegen vielfaches fremdes Sein, um jedes einzelne in sich (zugleich) aufzunehmen und in seiner vollen Wahrheit auszubilden, ist nicht möglich, ohne daß zugleich ein bestimmtes Festhalten des eignen Seins gesetzt wird, weil sonst aller innere Lebenszusammenhang in dem Darstellenden aufgehoben würde. So entsteht ein Widerspruch, der nur eben durch Beschränkung der Mimik auf jenes andeutende Begleiten ausgeglichen werden kann. Es wird also die Herrschaft des Darstellenden lieber grade bestimmt zu geben sein und die Darstellung selbst daourch mehr einen epischen Charakter gewinnen müssen. Versuche eines entgegensetzten Verfahrens können als Kunststückchen und Proben mimischen Talents zuweilen überraschen und unterhalten, aber sie werden nicht als mimische Kunstwerke gelten dürfen, besonders da in ihnen nur das mimische Talent in Absicht des Technischen in Anspruch genommen werden kann.

4. Die Tanzkunst.

§. 70.

Die Tanzkunst als Symbolik des Bewegens ist Ausbildung des Raumes durch Bewegung, und deshalb auch mit dem Bestreben die Dimensionen des Raumes darzustellen.

So wie unter den Künsten des sichtbaren Bewegens die Mimik sich gründet auf den Ausdruck, d. h. auf das Sichtbarwerden des Verhältnisses zwischen dem Individuum und der Welt, oder auf das innere Lebensverhältniß der Welt überhaupt: so die Tanzkunst, als Symbolik des Bewegens, nur auf das Bewegen und dessen Erscheinungen. Bewegung ist aber nichts andres, als die Thätigkeit des Strebens der Raumerfüllung, wie es sich offenbart als äußere Erscheinung der Verhältnisse schon räumlicher Erfüllungen gegen einander. In der Bewegung liegt also die Beziehung auf die Raumerfüllung des Weltalls, auf die räumlichen Verhältnisse der Weltkörper und der Körperwelt, also gleichsam auf das Leben des Weltalls, in so fern es einen Raum einnimmt. Die Tanzkunst giebt also auch eben eine Symbolik des Bewegens, weil durch die Bewegung, also mit all diesen Beziehungen auf das Leben des Weltalls, die Form des Universums dargestellt wird. Sie tritt also auch mit der Baukunst natürlich in eine Reihe, weil diese Ausbildung des Räumlichen ist durch die Begränzung des Raumes zu einer stehenden Geschlossenheit desselben, die Tanzkunst aber Begränzung des Raumes durch ein zeitliches Entwickeln und Ausbilden desselben. In ihr ist also auch das Bewegen das, worin die Form

des Universums erfaßt werden soll, dagegen in der Mimik sie in dem Leben selbst erfaßt wird. Deshalb ist aber auch die Tanzkunst eine Symbolik des Bewegens, weil die Form des Universums in der Erscheinung des Bewegens selbst liegt, in der Mimik aber, in dem Leben, das sich durch sie offenbart. Es steht deshalb auch die Mimik natürlich mit der zeichnenden Kunst (Bildnerei und Malerei) in einer Reihe, weil in dieser ein Leben festgeworden ist.

Ist es nun erwiesen, wie es aus dem ganzen System des Organismus der Kunst überhaupt hervorgeht, daß der Tanz das eigentliche Leben des Räumlichen ist, ein Freiwerden desselben von der Gebundenheit des momentanen Erfassens gegen das gesamte Werden: so ist auch die Entwickelung seiner Thätigkeit wieder begründet als ein Ausbilden des Räumlichen durch die Bewegung und nothwendig wieder das Streben der Darstellung des Raumes nach den drei Dimensionen. In der Mimik war jede Bewegung eine Erregung des freien Lebens, nur bedingt von dem Verhältniß des Individuums zur Welt, daher war es weniger gebunden durch die Beziehungen auf das Räumliche, es waltete darin mehr die Zeit als der Raum. In der Tanzkunst ist aber wieder nur mehr Beziehung auf das Leben, sie ist daher auch unabhängiger von einem bestimmten einzelnen Leben, oder vielmehr von dem Verhältniß eines individuellen Lebens zur Welt; aber deshalb bedingt durch die Begränzungen des Raumes und die Dimensionen, und daher tritt hier wieder das geometrische Abschließen des Raumes, aber freilich in der Zeit, ein. Daher die geradlinigen Bewegungen, das Bilden von Curven und Kreislinien als geometrische Gestaltungen.

Wichtig ist aber noch das Verhältniß der Dimensionen in andrer Hinsicht. In der Baukunst war es darauf

abgesehen, den Raum als einen stehenden abzuschließen. Hier ließen sich auch alle drei Dimensionen sichtbar begränzen, und ein Gebäude ist daher zu betrachten als ein nach allen drei Dimensionen begränzter Raum, oder als ein Körper. In der Schöngärtnerei, wo die Ausbildung des Räumlichen durch das Leben der Natur geschieht, bildet sich der Raum als flächichte Darstellung aus im Großen; aber weil es dabei auf das Oertliche ankam: so waren die beiden Dimensionen der Fläche, die hier vorherrschen, nicht diejenigen, deren Wesen nur in der Beziehung unter sich liegt; sondern das flächichte Verhältniß entstand aus der einen Längendimension und aus einer zweiten, welche eigentlich die Beziehung auf den Erfassenden giebt, und so ihrer Natur nach bestimmt ist, die Körperlichkeit für das Erfassen zu geben. Soll daher in einem Gartenkunstwerke diese Dimension der Körperlichkeit wieder für sich gehalten werden, und die gegebnen Flächendimensionen wieder in ihr wesentliches Verhältniß, nach welchem sie bloß die Beziehungen des Zuerfassenden unter sich gegen den Erfassenden geben, zurücktreten: so kann dies nicht anders geschehen, als dadurch, daß der Erfassende sich gleichsam ausscheidet von dem Verhältniß des Flächichten, in welchem er mit befangen ist durch das Oertliche, und sich setzt außer der Erdfläche, welches nicht bloß von einem Hügel oder Thurm aus geschehen darf, sondern bei einem mäßigen und leicht zu übersehenden Garten oder Theil desselben, schon von der Höhe des menschlichen Körpers möglich ist. Dadurch wird die körperliche Dimension, d. h. die Beziehung auf den Erfassenden wirklich getrennt von den beiden andern und zur Höhe.

Dasselbe Verhältniß findet in der Tanzkunst statt. Auch hier konnte die Raumausbildung nur eine flächichte

ſein; durch das Oertliche mußte die Beziehung auf den Erfaſſenden als Längendimenſion mit in der Fläche bleiben, die dritte Dimenſion aber in der Höhe liegen. Sollte nun der Raum ausgebildet werden durch Bewegung: ſo mußte natürlich es zuerſt flächicht durch horizontale Bewegung geſchehen; ſollte aber auch noch die dritte Dimenſion, alſo die Höhe durch die Kunſt dargeſtellt werden, ſo konnte dies nicht anders geſchehen, als durch ſenkrechte Bewegung oder durch — den Sprung. Nun iſt zwar keine horizontale Bewegung möglich ohne ſenkrechte, weil jede Veränderung des Orts ein Freiwerden von dem Gebundenſein durch den Ort iſt; dennoch aber wird keiner den Unterſchied leugnen zwiſchen einer ſenkrechten Bewegung, welche bloß dazu erfolgt, um die horizontale möglich zu machen, und die alſo immer wieder von Moment zu Moment durch ein horizontales Fortſchreiten, oder vielmehr durch das Binden von Seiten der Erdoberfläche unterbrochen wird, und zwiſchen einer Bewegung in der beſtimmt das Streben liegt, von jeder Gebundenheit durch den Ort frei zu werden.

Es wird alſo die Tanzkunſt eine Thätigkeit zeigen können durch Bewegungen in horizontaler Richtung oder in ſenkrechter, welche Verſchiedenheit, ob wohl in der Tanzkunſt beide Arten von Bewegungen nie allein vorkommen können, doch merkwürdig iſt, weil darin durch Vorherrſchen der einen oder der andern Art wirklich die Elemente einer zwiefachen ganz verſchiedenartigen Entwickelung gegeben ſind. Ehe wir aber dazu ſchreiten, dieſe Entwickelung ſelbſt noch genauer zu betrachten, müſſen wir noch das Element einer andern Entwickelung unterſuchen, die uns dabei unentbehrlich ſein dürfte.

Es iſt nämlich in der Tanzkunſt nicht nur das Bewegen gegeben, ſondern auch das Stellen, worauf, als auf

ein nothwendiges, aus der Tanzkunst hervorgehendes, schon bei Gelegenheit der übrigen Künste hingedeutet wurde. Jede Stellung ist immer nur eine gebundene Bewegung; die Stellung bezeichnet das Verhältniß eines Gegenstandes zu den übrigen dem Oertlichen nach, und sobald dieses Verhältniß besonders herausgehoben und bezeichnet wird: so wird auch zugleich gebundne und wieder frei zu werdende Bewegung darin miterfaßt werden müssen, weil die Bestimmung eines örtlichen Verhältnisses nur durch Bewegung erfolgen kann, und also in der Bestimmtheit des Oertlichen auch die Bewegung mit gegeben sein muß. Es wird also auch die Stellung und ihre Entwickelung zu einem Mannigfaltigen, eben deshalb ein Erzeugniß der Tanzkunst sein, weil die Entwickelung nur durch Bewegung möglich wird.

Da nun aber der menschliche Körper, als vorzüglich geeignet Bewegung am vollkommensten und bedeutungsvollsten hervorzubringen, selbst in allen seinen Theilen ein Bewegliches ist, und zwar so, daß jeder Theil in seiner Beweglichkeit einen verschiednen Charakter und Bedeutung in Beziehung auf das ganze äußere und innere Leben des Menschen hat: so wird, wenn derselbe in irgend einem örtlichen Verhältnisse als ruhend, d. h. im Zustande der Gebundenheit seiner Bewegung in Bezug auf die außer ihm befindlichen Gegenstände, selbst gesetzt ist, noch die Bewegung der Theile bleiben, welche allerdings nicht minder in einem örtlichen Verhältniß zu den äußern umgebenden Gegenständen und in einer gewissen Beziehung darauf, jedoch bedingt durch das Verhältniß und die Beziehung auf das Ganze des Körpers selbst und dessen Leben, erfolgen muß. Es wird alsdann aber diese Bewegung wieder gebunden und zur Stellung werden können, gleichsam zu einer mehr in sich ausgeführten. Dadurch ist aber zugleich

in Abſicht der Bedeutung dieſer Stellungen ein Zwiefaches gegeben, nämlich eine bloß räumliche durch die Ausbildung des Raumes zu einem ebenmäßigen Bilde, die nun als eine reinplaſtiſche gelten kann, und zweitens, in ſo fern dieſe gebundenen Bewegungen zugleich Bezeichnung ſein können des Verhältniſſes des Lebens im Individuum zur Welt, alſo Geberden, und das Bezeichnen Ausdruck, wodurch die Bedeutung der Stellung zugleich eine mimiſche wird. Es wird alſo hier der Berührungspunkt gegeben ſein zwiſchen der Tanzkunſt und Mimik, wodurch das ſchon im vorigen §. erwähnte Zuſammentreten beider zur Erzeugung eigner mimiſchäſthetiſcher Kunſtgebilde, der Pantomimen und pantomimiſchen Ballets, möglich wird. Es liegt aber die Nothwendigkeit dieſes Zuſammentretens des bloß Räumlichplaſtiſchen und des Mimiſchen wieder darin, daß jede Stellung ein Bild iſt für das Erfaſſen der Form des Univerſums, in jedem Bilde aber nothwendig Ebenmaß, Harmonie und Ausdruck ſein muß. Dabei iſt aber noch das Zuſammentreffen der Tanzkunſt und Mimik beſonders wichtig, weil ſich beide grade in der Harmonie des Bildes begegnen und ſich wechſelſeitig für dieſelbe erregen und binden, worin wieder das Prinzip liegt für den ruhigharmoniſchen Charakter aller plaſtiſchen Kunſt des griechiſchen Alterthums.

Ferner: Jede Bewegung giebt in ihrer Entwickelung eine Reihe, ähnlich der Linie, ins Unendliche nach zwei entgegengeſetzten Richtungen; es wird alſo auch, wenn auf beſondere Verhältniſſe der Erſcheinungen imerhalb der Bewegung ſelbſt Rückſicht genommen wird, wie bei der Linie, der Anfangs- und Schluß-Moment der Bewegung überall willkührlich in jeden Moment geſetzt werden können. Es wird aber ferner jener Anfangs- und Schluß-Punkt

bedingt ſein durch das beſondere Verhältniß der Erſcheinungen innerhalb der Bewegung, welche dadurch, daß ſie zu einander in einem beſondern Verhältniß ſtehen, ein Ganzes bilden und ſich den Anfangs- und Schlußpunkt ſelbſt ſetzen, den erſten nämlich in einer Stellung, die ſo wenig als möglich örtliche und mimiſche Beziehungen von beſondrer Beſtimmtheit hat, und den letzten in einer andern, aus welcher gleichſam dieſe Beziehungen verſchwinden und bloß zu allgemeinen, keine beſondre Bedeutung ausſprechenden, werden.

Jetzt müſſen wir aber noch die Stellungen und die Bewegungen der Theile des menſchlichen Körpers, nachdem wir ſie erſt bloß in Hinſicht auf den ruhenden Körper und auf Bewegung im Allgemeinen kennen gelernt haben, mit den verſchiednen Arten der Bewegung, der horizontalen und ſenkrechten, zuſammenhalten und ſehen, welche Reſultate ſich durch dieſe Kombinazionen ergeben werden.

Gleich von vorn herein finden wir, daß die horizontale Bewegung ſchon darum, weil ihr zwei Dimenſionen freien Spielraum geben, bei weitem mannigfaltigere Erſcheinungen entwickeln kann, als die ſenkrechte oder der Sprung, der nur an eine Dimenſion gebunden iſt. Ferner wird die horizontale Bewegung als die natürlichſte und, vermöge der Gebundenheit an die Erdoberfläche, dem menſchlichen Körper angemeſſenſte, in welcher er ſich beſtändig befindet, und durch welche er in ſo viele örtliche Verhältniſſe zur übrigen Welt tritt, wie in keiner andern möglich iſt, auch diejenige ſein, wodurch die mannigfaltigſten örtlichen Verhältniſſe gegeben werden, und alſo auch die mannigfaltigſten Erſcheinungen erfolgen können. Dieſe Bewegung wird deshalb auch den größten Umfang der Bedeutung haben.

Die ſenkrechte Bewegung dagegen, nur an eine Dimenſion gebunden, und in ihrem Beſtreben gerichtet auf Entfernung von der Erdoberfläche, ein in ſich weniger natürliches Streben, iſt dadurch kaum im Stande, ein Mannigfaltiges von Erſcheinungen zu geben, wenn man ihr nicht anderweitig zu Hülfe kommt, und obgleich wir dieſe Bewegung keineswegs bedeutungslos nennen wollen, ja man, ſie in ſich betrachtet, eine recht großartige Bedeutung darin finden könnte: ſo wird doch einerſeits dieſe Bedeutung wieder ſehr beſchränkt ſein, und andrerſeits auch, bei der Ausführung durch manches nothwendig Störende, wo nicht gar vernichtet, doch verdunkelt werden. Endlich die horizontale Bewegung iſt, eben als die natürlichſte auch die zwangloſeſte, und darf alſo auch am wenigſten erzwungen werden, die ſenkrechte aber muß durch große Anſtrengung erzwungen werden, und zwar durch eine Anſtrengung, die alle Theile des Körpers in Anſpruch nimmt. Darin aber liegt das Prinzip alles Störenden deſſen, wodurch der Sprung, als Entwickelung eines Mannigfaltigen von Erſcheinungen in der Tanzkunſt, wichtig werden kann. Wir wollen die Sache näher betrachten.

Daß der Sprung durch die ihn bewirkende Anſtrengung alle Theile des Körpers in Anſpruch nimmt, wird niemand leugnen können; man wird aber ſagen, dies iſt eine Schwierigkeit, die der Künſtler überwinden muß, und die er ja auch wirklich überwindet, denn was kann man mehr von ihm fordern, als daß jene Anſtrengung ſo wenig als möglich, mindeſten nicht auf eine ſtörende Weiſe ſichtbar werde. Gut. Nun iſt aber die Frage, ob durch die Ueberwindung dieſer Schwierigkeit eine Kunſtleiſtung erfolgt, die der Mühe werth iſt. Wir werden leicht zur Klarheit gelangen, wenn wir auf die eben aufgeſtellten Verhältniſſe

der horinzontalen und senkrechten Bewegung zurückblicken, und zwar zunächst in Absicht der Bedeutung. Wir wollen die möglichst höchste hinein setzen, den Aufschwung vom Irdischen. Wird ein Sprung diese Bedeutung, ich will nicht einmal sagen, möglichst rein, sondern nur erkennbar darstellen können, bei der Schnelligkeit des Falles? Diese Bedeutung müssen wir also beinahe sogleich aufgeben, da keine senkrechte Bewegung möglich ist, in welcher sich diese Bedeutung ihrer Würde noch kenntlich machen ließe. Es bleibt also der Freudensprung, der aber vermöge seiner Beschränktheit sich als eine untergeordnete Erscheinung setzt. Verbinden wir nun mit diesem die räumliche Beschränkheit einer Bewegung bloß von unten nach oben und wieder zurück, in welcher eigentlich das Prinzip zur Entwickelung eines Mannigfaltigen gar nicht liegt, sondern grade der Zerstörung derselben, denn wirklich wird jede Mannigfaltigkeit der Bewegung, die sich auf horizontalem Wege entwickelt, durch den Sprung sogleich unterbrochen und vernichtet werden — verbinden wir, sage ich, dies damit und betrachten es unbefangen: so werden wir ehrlich gestehen müssen, daß der Reiz dieser Erscheinung doch wohl vorzugsweise grade in der Schwierigkeit und deren Ueberwindung, nicht in ihrem Kunstwerth liege.

Sehen wir auf die Stellungen und Bewegungen der Theile des menschlichen Körpers, wie sie sich innerhalb der Gesamtbewegung desselben in einer Darstellung der Tanzkunst entwickeln, so werden wir sogleich unbedingt zugeben müssen, daß auf dem horizontalen Wege jede Stellung und jede Bewegung der Glieder sich auf das mannigfaltigste in dem verschiedensten Zeitmaße zu einer Darstellung der Bewegung entwickeln kann, in welcher sich Bild aus Bild in reicher Bedeutsamkeit zum vollendeten Ganzen gestaltet.

Bei der ſenkrechten Bewegung wird die Bewegung der Theile des Körpers, wenn auch, im Falle einer großen Fertigkeit, das Störende der dazu erforderlichen Anſtrengungen überwunden iſt, nicht ganz aufgehoben, doch ſehr eingeſchränkt werden, da jedes Glied durch eine doppelte Richtung ſeiner Thätigkeit, einmal auf die Richtung des Sprunges, und zweitens auf die eigne Bewegung, gehemmt iſt, und beide Richtungen ſich nothwendig werden ſtören wenigſtens beſchränken müſſen. Ferner die einförmige Richtung von unten nach oben und wieder zurück, enthält in ſich durchaus keine Elemente zu mannigfaltigen Bewegungen der Glieder; dieſe müſſen alſo hineingebracht und wieder durch große Anſtrengungen erkünſtelt werden, und da auch die Bedeutung ſehr beſchränkt iſt, und alſo auch ihre Beziehungen darauf, nicht aus ihr ſelbſt wieder zu entwickeln ſein. So werden die Bewegungen während des Sprunges nur in ſich bedeutungsloſe Verzierungen einer in ſich beſchränkten Bewegung, von eben ſo beſchränkter Bedeutung, bleiben, und daher aus mancherlei Arten von Fußſchnellern und Fußtrillern, Haltung und Schwingung der Aerme und Hände, Wirbelumſchwung des ganzen Körpers u. dgl. beſtehen.

Betrachtet man dies ernſtlich und unbefangen, ſo läßt ſich wohl die Folgerung nicht vermeiden, daß durch eine überwiegende unverhältnißmäßige Ausbildung des Sprunges, oder der ſenkrechten Bewegung gegen die horizontale, ein die Tanzkunſt zerſtörendes Prinzip in dieſelbe gebracht worden ſei. Daß dieſe Ausbildung des Sprunges in der gegenwärtigen Tanzkunſt überwiegend ſei, beweiſt die Herrſchaft derſelben überall, wo eigentliche Kunſtwerke des Tanzes dargeſtellt werden, nämlich auf dem Theater, daß ſie aber zerſtörend wirken müſſe, liegt darin,

daß sie die Tanzkunst bloß hinführt auf ein Luxuriiren mit der Technik, welches leider freilich in unsern Tagen überhaupt nur zu sichtbar an die Stelle der wahren Kunst zu treten droht, und welches Nägeli in der Musik ganz anders bekämpft haben würde, hätte er sich selbst und die Kunst besser verstanden. Dieses Luxuriiren mit der Technik, muß aber, so wie jede Kunst, so auch die Tanzkunst steigern zu einer feineren und endlich vielleicht gar zu einer gröbern Art — von Seiltänzerei, wo aller Reiz und alles Interesse entsteht durch Gaukelei, d. h. durch ein mannigfaltiges oft überraschendes Spiel mit dem Sehwinkel der Zuschauer und durch Staunen über die ungewöhnliche Besiegung von Schwierigkeiten, welche zu überwinden der Mensch eigentlich kein natürliches Bedürfniß und Beruf haben kann; ein Staunen, das natürlich um so höher steigt und also auch den Kunstleistungen einen um so größern Werth giebt, je halsbrechender die Schwierigkeiten sind. Hätte sich in der Tanzkunst der Römer der Sprung so ausgebildet wie bei uns: so würden sie nicht unterlassen haben, ihn noch nach einer andern Seite ihrem Charakter gemäß, nämlich die senkrechte Bewegung als Fall, auszubilden. Sie würden dann vielleicht Sklaven abgerichtet haben, in der Luft hangend, die künstlichsten Bewegungen und Schwingungen zu machen, und nach Vollendung dieser Schule hätte man die Fallkünstler dann, zur Belustigung des Volks, von hohen Thürmen herabgestürzt, sie während des Fallens ihre Kunststückchen in der Luft machen sehen, und dann tüchtig applaudirt. Wenigstens wäre eine solche Volksbelustigung eine Parallele zu ihren Gladiatoren-Spielen gewesen. Ich hätte diesen Scherz, als unpassend, unterlassen, wenn nicht zugleich bedeutender Ernst darin wäre. Die Leser mögen ihn finden.

Ich fordre indeß nicht die gänzliche Verbannung der ſenkrechten Bewegung aus der Tanzkunſt. Sie iſt in der Natur derſelben als einer eigenthümlichen Art der Raumausbildung mitgegeben, und begründet ſogar eine Verſchiedenheit des Tanzes, welche als aus dem Weſen der Tanzkunſt hervorgehend anzuerkennen iſt; ſoviel aber iſt gewiß, daß eine Beſchränkung des Gebrauchs deſſen, was aus der Ausbildung der ſenkrechten Bewegung hervorgegangen iſt, als eine Reinigung der Tanzkunſt angeſehen werden könnte, und daß, wenn man das eigentliche Prinzip und Weſen der Tanzkunſt auszubilden ſuchte durch vorzüglich überwiegende Ausbildung der horizontalen Bewegung, die Tanzkunſt erſt wirklich in ihrer Würde zu erkennen wäre. So bedeutungslos das Meiſte iſt, was ſich in der Ausbildung der ſenkrechten Bewegung ergeben hat, ſo kann doch bekanntlich auch das Bedeutungsloſeſte durch den richtigen Gebrauch Bedeutung gewinnen, und es würde alſo nur dieſer Gebrauch zu berichtigen und das Gaukelprinzip, das ſoviel Widriges und ſelbſt Unanſtändiges in den theatraliſchen Tanz gebracht hat (z. B. das Auseinanderſperren der Beine im Stehen auf einem Fuße bis ſie einen rechten Winkel bilden, das Ausſtrecken derſelben u. m. dgl.) mit dem richtigen Kunſtprinzip zu vertauſchen ſein.

Daß ſich auf den Unterſchied zwiſchen dem horizontalen und ſenkrechten Bewegen eine Verſchiedenheit in der Tanzkunſt gründet, bedarf einer ausführlichen Erörterung. So wie jener Unterſchied in dem Weſen der Tanzkunſt liegt, als der Ausbildung des Räumlichen durch Bewegung: ſo mußte ſich auch dieſe verſchieden entwickeln. In dem horizontalen Bewegen iſt bei dem freiern Spielraum durch die beiden Dimenſionen des Flächichten, das Bewegen des Einzelnen, wenn auch nicht ausgeſchloſſen,

doch aber das Bewegen Mehrer zur Entwickelung räumlicher Gestaltungen vorzüglich gegeben und zugleich die Möglichkeit durch größere Massen Bewegender ein umfassenderes und mannigfaltigeres Bewegen darzustellen. Es ist also Mehrheit der Bewegenden und horizontales Bewegen gewissermaßen natürlich miteinander gegeben, auch wird nie ein senkrechtes Bewegen von einer oder mehrern Reihen Tänzer mit Präcision, trotz der Uebung und des Taktes ausgeführt werden, weil die verschiedne Schwere jedes Einzelnen verschiedene Anstrengung des Erhebens und verschiedene Beschleunigung des Falles bedingt. Wir können also sagen: die senkrechte Bewegung oder der Sprung isolirt den Tänzer, da selbst mehrere Tänzer, bei der Beschränktheit dieser Bewegung auf eine Dimension, keine erhebliche Mannigfaltigkeit in dieselbe bringen können, und in der Regel nur einen und denselben Sprung Vieler geben. Die senkrechte Bewegung soll aber auch den Tänzer isoliren, sie soll den Aufschwung und das Erheben des Einzelnen aus dem Leben und den Gestalten der Masse geben. Hier wird nun das Element der Verschiedenheit zwischen dem Solotanze und dem Figuriren liegen, unter welcher letztern Benennung man den Tanz als horizontales Bewegen gegen den Solotanz leider zu weit in den Hintergrund geschoben, und zur Unwichtigkeit zurückgedrängt hat. In dem Solotanz ist nun aber die senkrechte Bewegung die vorherrschende, und jeder eigentlich nichts andres als ein Mannigfaltiges von Sprungausbildungen, verknüpft durch horizontales Bewegen und durch Stellungen, und ein Ballet eigentlich wieder nur ein Mannigfaltiges solcher Solotänze, die allerdings wohl einen verschiedenen, aber in ihrer Verschiedenheit und Bedeutung sehr beschränkten Charakter haben, verknüpft durch horizontales Figuriren eines Chors, dessen

Bewegungen dann gewöhnlich durch Einförmigkeit sehr ermüdend sind. So sind unsere Ballets, wie sie den ganzen Charakter des theatralischen Tanzes, der doch eigentlich als Kunstwerk gelten soll, bestimmen, der aber auch eben eine große Bedeutungslosigkeit und Beschränktheit zeigt, von welcher er sich nur dadurch losmachen kann, daß er ein fremdes Entwickelungs-Element in den pantomimischen Ballets aufnimmt, Beweis genug, wie wenig man noch die Symbolik des Bewegens, und namentlich des horizontalen, verstanden hat.

Nicht unwichtig dagegen ist die Bemerkung, daß der Tanz, als Ausbildung des horizontalen Bewegens außer dem Theater — auf dem Theater soll aber doch der Tanz als reine Kunstdarstellung gelten — im Dienst des gesellschaftlichen Vergnügens durchweg fast ausschließlich herrscht. Die Ursachen lassen sich leicht einsehen, und, außer der auf der Oberfläche liegenden, daß ein Vergnügen, mit der zur Virtuosität eines Ballettänzers gehörigen Anstrengung erworben, kein Vergnügen mehr sein würde, sehen wir auch noch die tiefer liegenden, daß der Tanz im gesellschaftlichen Leben auch unmittelbar mit diesem im Zusammenhange steht. Das Leben selbst tritt hier mit in den Tanz ein, indem eben hier ein gemeinsames Bewegen und Leben, und zwar ein verschönertes, das ist, worin der Grund des Reizes dieses Vergnügens liegt. Eben so merkwürdig ist es auch, daß keine andre Kunst, soviel auch darin zu eigenem und zu Andrer Vergnügen dilettirt werden mag, so allgemein und überwiegend als gesellschaftliches Vergnügen sich entwickelt und behauptet hat, als gerade der Tanz; ein Umstand, der aber auch eben wieder in jenem Interesse des gemeinsamen Bewegens und verschönerten Beisammenlebens seinen zureichenden Grund hat. Die meiste Freude

hat der Mensch am Menschen. Der Tanz aber entwickelt ein Leben, welches, als ein äußeres Erscheinen, einen jeden als einen Gegenstand des Wohlgefallens für jeden darstellt, und in welchem zuerst das Angenehme statt des Schönen so leicht erfaßt werden kann, während die andern Künste nicht so gerade nur für einen jeden sind, und auch der Einzelne mehr gegen das Schöne der Kunst verschwindet. Deshalb liegt auch im gesellschaftlichen Tanze, und damit in der Tanzkunst überhaupt, ein zwiefaches Entwickelungselement der innern Tendenz, nämlich ein (im höheren Sinne) kosmetisches, vermöge welches durch die Kunst das ganze Menschenleben in allen seinen Beziehungen ein Kunstwerk (nicht ein künstliches) werden soll, und ein sinnliches, welches durch Erregung und Verfeinerung des sinnlichen Wohlgefallens, bei dem Zutritt des feinern und gröbern Spiels des Geschlechtstriebes, die Tanzkunst nur zu leicht zu einem bloß sinnlichen Taumel herabzieht. Ob es übrigens rathsam sei, dem Tanze, dieser schönen Entwickelung des frischen Jugendlebens der Menschheit, welches in dem Wesen der Tanzkunst überhaupt eine so großartige Bedeutung hat, das Verdammungsurtheil zu sprechen, oder ob vielleicht diese Kunst von jener Verderbniß möglichst frei werden, und überhaupt ihre Würde als Kunst mehr ausbilden und so das werden dürfte, was sie sein soll, wenn das ursprüngliche Wesen derselben bei ihrer Ausbildung mehr verstanden und entschiedner in Anspruch genommen, besonders aber auf der Bühne die bedeutungsvolle Horizontalbewegung mehr herausgehoben würde, überlasse ich Andern zu beurtheilen, denn fromme Wünsche gehören nicht hierher.

§. 71.

Das Mannigfaltige der Erſcheinungen in der Tanzkunſt ſetzt ſich, durch Erregen von der teleologiſchen Seite des Kunſtgebiets her, als ein beſchränktes unter vorwaltendem Einfluß der Muſik.

Jetzt noch zu dem Standpunkte der Tanzkunſt in dem Geſamtgebiete der Kunſt und der dadurch begründeten Wechſelwirkung mit den übrigen Künſten. Die Tanzkunſt ſteht in ſolchem Verhältniß zu den übrigen Künſten, daß das Erregen aus dem zeitlichen Gebiete in ſie herübertritt durch die Muſik; es ſteht daher auch die Tonkunſt in der entſchiedenſten Wechſelwirkung zur Tanzkunſt, und bewährt ſich als ſolche in den weſentlichen Geſtaltungen der letztern. So wie in der Muſik eine jede Stimme iſt eine charakteriſtiſche Einheit des mannigfaltigen Tönens, ſo in der Tanzkunſt jeder Tänzer eine Einheit des mannigfaltigen Bewegens. Dies giebt alſo ein der Stimmenmehrheit analoges Verhältniß in der Tanzkunſt, und eine Verbindung dieſer Einheiten des Bewegens zu harmoniſchen Darſtellungen. Eben ſo tritt in der Tanzkunſt ein Verhältniß ein, ähnlich dem ſymphoniſchen und diaphoniſchen in der Muſik, welches in dem Verhältniß des Solotanzes zur Ausbildung des horizontalen Bewegens in der Mehrheit von Tänzern, ſo wie auch durch die mannigfaltigen Geſtaltungen des Solotanzes (Pas de deux, Pas de trois u. dgl.) ſich hinlänglich offenbart. Wer ſich des in der Muſik Geſagten erinnert, für den ſind Winke hier genügend.

Der Einfluß der Poeſie auf die Tanzkunſt, die hier beſchränkt iſt auf den Weg des Erregens durch die Muſik, kann das Innere nur auf eine wenig durchgreifende Weiſe treffen. Schon in der Muſik, wo zwar noch ein Leben

des Ethiſchen und Lyriſchen der Poeſie ſich offenbarte, war es ſchon ſehr ſchwierig im Ethiſchen ein Auseinandertreten des Epiſchen und Dramatiſchen zu erkennen, wie es bedingt ſein mußte auf dem Wege des Erregens durch dieſes aus der Poeſie, als ein Inneres in der Muſik ſelbſt. Was durchgreifend als ein wirklich beſtimmte Erſcheinungsarten Wirkendes in die Muſik eintrat, kam mehr als ein Aeußeres hinzu, vermittelt durch die Kunſt des Wortklanges und deren Zuſammentreten mit der Muſik. Da die Kunſt des Wortklanges aber von der Tanzkunſt ganz ausgeſchloſſen bleibt: ſo iſt auch dieſes äußere Einwirken ganz aufgehoben, es ſei denn da, wo der Poeſie wieder durch die Mimik der Weg gebahnt iſt, weil dann wieder ein beſtimmtes Leben unmittelbar ſelbſt hineintritt. Dadurch aber wird zugleich klar, daß die Mimik zur Tanzkunſt in demſelben Verhältniß ſteht, wie die Kunſt des Wortklanges zur Muſik. Jener Mangel eines beſtimmten, mehr individuellen Lebens in der Tanzkunſt, die eigentlich, als Ausbildung des Räumlichen in der Bewegung, das Leben des Univerſums ſelbſt dem Räumlichen nach enthält, iſt die Urſache, daß ſie bei der Gebundenheit durch das Räumliche, nur einen Widerſchein des Ethiſchen und Lyriſchen als Andeutungen in dem horizontalen und ſenkrechten Bewegen darſtellt, die aber in dieſem aufgehen.

Die ganze Bewegung als Raumausbildung hat ihre Hauptbeſtrebungen immer auf die Geſtaltung eines Mannigfaltigen gerichtet, das, vermöge ſeiner Beſtimmtheit, unter der Idee der Raumausbildung alles dramatiſche Sich-ſelbſt-Ergreifen und dem ganzen Werden Entgegenſetzen in ſich aufnimmt, wie die Epopöe, dagegen freilich die ſenkrechte Erhebung als ein ſolches zu erkennen iſt, das aber zugleich mit dem lyriſchen Aufſchwung zuſammenfällt.

Es bleibt also in der Tanzkunst nur in so fern Poetisches, als man diese Andeutungen dafür erkennen will, und in so fern jede Kunst in ihrer Thätigkeit ausgehen muß von einem Denken für das Erfassen der Form des Universums rein für sich, also das Allgemein-Poetische aller Kunst.

Das Binden des Plastischen, so entschieden es auch das Wesen der Tanzkunst bestimmen hilft, kann seinen Einfluß doch nur im Allgemeinen bewähren, da es sich eigentlich darauf einschränken muß, als ein Hemmendes und Bindendes für das Erregen zu gelten, die plastischen Formen aber eben durch das Bewegen gegeben werden müssen. Es wird sich also nur auf das Ebenmaß und auf die ungestörte Behauptung und das Festhalten desselben gegen das Erregen erstrecken. Ferner aber, da die Bewegung nur eine wirklich simultane und ebenmäßige Ausbildung werden kann in der Zeit, die Zeit aber ihr Maß gewinnen kann durch Bestimmung des Grades der Geschwindigkeit: so werden wir hier das Prinzip des Taktes und des Rhythmus finden, wie es von hier hinüberwirkt in die Musik, und natürlich das mancherlei Bewegen der Tanzkunst bestimmt, als ein Mannigfaltiges der Geschwindigkeit, so daß die Entwickelung dieses Prinzips, zusammentreffend mit dem Charakteristischen jedes Tanzes, eigentlich das ist, was der ganzen Tanzkunst Haltung und Bestimmtheit in den einzelnen Erscheinungen giebt.

Da aber in der Tanzkunst doch bleibt die Beziehung auf das Leben: so entsteht noch die Frage: ob diese sich nicht darin bewähre. In der Musik bestimmte sie sich nach jener Dreiheit im Gebiete der Kunst überhaupt, der Ahnung nämlich, dem Räumlichen und Zeitlichen, und gab so den dreifachen Styl, den Kirchenstyl, den Kammerstyl und den Volksstyl. Die Resultate einer Anwendung

dieſer Beziehungsarten auf das Leben der Menſchheit dürfte wohl beachtungswerth ſein bei dem innern Zuſammenhange zwiſchen Muſik und Tanzkunſt. Für den Kammer- und Volksſtyl finden wir ſogleich in der Tanzkunſt das Entſprechende in dem theatraliſchen Tanze und in dem geſellſchaftlichen, wo Nationaltänze mancherlei Art hinlänglich den Einfluß des Volkslebens, ſo wie der Eigenthümlichkeiten deſſelben offenbaren, da in dem theatraliſchen Tanze hingegen, wie beim Kammerſtyl in der Muſik, die Kunſt eben nur als Kunſt ſich in ihrer ganzen Pracht zeigen will, wobei ſich ſogleich der Zuſammenhang unſrer theatraliſchen Tanzkunſt in ihrer Geſtaltung mit dieſer Beziehung auf das Leben erkennen läßt. Für den Kirchenſtyl haben wir freilich jetzt nichts Entſprechendes mehr; daß aber ein ſolches möglich und in der Tanzkunſt ebenfalls gegeben, aber nur im Conflict mit einem ungünſtigen Prinzip in der beſtehenden Religion unterging, dies ergiebt ſich ſchon daraus, daß man die Tanzkunſt als Symbolik der Bewegung anerkennen muß; ſo wie auch aus den wirklichen religiöſen Tänzen der vorchriſtlichen Zeit und ihrer Fortdauer noch in die chriſtlichen Zeiten. Aber freilich mußte das Grundprinzip der chriſtlichen Andacht ſie verdrängen, da dieſe ein Selbſtvernichten der eignen Individualität iſt, und ein Aufgehen in der höchſten Idee, in der Tanzkunſt aber gerade das Feſthalten und Darſtellen der eignen Individualität ihrem räumlichen Erſcheinen nach liegt.

Anhang.

§. 72.

Durch das ganze Gebiet der Künſte entwickelt ſich ein beſonderes Streben aus dem Zeitlichen (Teleologiſchen) herüber in das Räumliche (Plaſtiſche) durch das Erregen, und umgekehrt aus dem Räumlichen in das Zeitliche hinüber durch das Binden, alle Künſte zur Darſtellung eines einzigen Kunſtwerks zu vereinigen. Auf dem Wege des Erregens ergiebt ſich die Oper, auf dem Wege des Bindens das Panorama.

Wir ſprachen ſchon oben in dem Abſchnitt von der Kunſt des Wortklanges (§. 57. S. 123.) davon, daß die vier Künſte, die ebengenannte Kunſt des Wortklanges, die Muſik, Mimik und Tanzkunſt die Möglichkeit in ſich trügen zu einer Darſtellung zuſammen zu fließen. Dieſe Möglichkeit gründet ſich aber auf ein in dem geſamten Kunſtgebiete liegendes Streben zu einem Geſamt-Kunſtwerke von Seiten aller Künſte, ein Streben das in dem ganzen Kunſtgebiete urſprünglich iſt, ſobald wir die Einheit ſeines innern Lebens erkennen; dieſe Möglichkeit wird eben deshalb aber auch nicht bloß die genannten Künſte, ſondern alle umfaſſen. Allein in dem Geſamtgebiete der Kunſt, ſo fern ſich darin das Leben eines Prinzips wirkſam zeigt, fanden wir das Erregen von der Seite des Zeitlichen oder Teleologiſchen hinüber in das Räumliche und Plaſtiſche fortgehend, und ein Binden von dem Räumlichplaſtiſchen aus, herüber in das Zeitliche oder Teleologiſche. Es wird

alſo das Streben, alle Künſte zu einem Kunſtwerke zu vereinigen, ſich auch offenbaren als ein Erregen und auf dem Wege deſſelben, oder als ein Binden und auf dem Wege deſſelben. Es wird durch das Erregen die Thätigkeit jeder Kunſt gleichſam herübergezogen werden in das Gebiet des Zeitlichen, und umgekehrt durch das Binden jede in das Gebiet des Plaſtiſchen oder Räumlichen, und alſo jede ſich dem zeitlichen Erſcheinen unterordnen und ſelbſt das Stehende und Bleibende zu einem Vorübergehenden werden, ſo wie umgekehrt im zweiten jedes Bewegliche und Zeitliche zu einem Bleibenden. Dabei werden wir aber in dem Erregen ſowohl als in dem Binden gewiſſe Momente des Fortſchreitens erkennen, die ſich zeigen werden: 1) in dem Gedachten, 2) dem hörbaren Bewegen, 3) dem ſichtbaren Bewegen, 4) dem völligen Erſtarren oder Feſtwerden, und bei dem Binden rückwärts. Wir betrachten zuerſt die Momente des Erregens um die Reſultate kennen zu lernen.

Auf der Stelle des Gedachten wird ſich das Erregen zuerſt thätig zeigen als Poeſie, es wird alſo dem zu erzeugenden Kunſtwerke dadurch eine poetiſche Grundlage geben, und es alſo zu einem Erzeugniß der Dichtkunſt machen. In dem Momente des hörbaren Bewegens wird die Kunſt des Wortklanges das hörbare Erſcheinen des Erregens der Sprache nach beſtimmen; es wird hier eintreten in die Gebundenheit durch das Versmaß und ſo endlich mit der Muſik zuſammenfallen, zur Ausbildung des hörbaren Erſcheinens dem bloßen Tönen nach. Jetzt tritt es mit dem dritten Moment in das Gebiet des Räumlichen oder Plaſtiſchen ein, und zwar durch die Kunſt des Wortklanges in die Mimik, durch das rein muſikaliſche Element in die Tanzkunſt. Durch dieſes Eintreten in die Mimik ge-

winnt aber die durch die Wechſelwirkung zwiſchen Mimik und Poeſie ſchon in die Poeſie geſetzte Beſtimmtheit, nämlich, daß das Kunſtwerk ein dramatiſches ſei, eine Nothwendigkeit, die in dem Erregen des geſamten Kunſtgebiets, welches die Mimik natürlich mit begreift, begründet war — dieſe Beſtimmtheit ſage ich, gewinnt ihr volles Leben, und ſie wird ſich ſogar im Verein mit der Tanzkunſt entwickeln können zu pantomimiſchen Erſcheinungen. Jetzt tritt aber der Moment ein, wo die Plaſtik gleichſam ihre volle Reife erreicht hat, in dem alles Leben ein Stehendes oder Bleibendes wird. Da aber eben das Erregen alles in ſein Gebiet hinüberzuziehen ſtrebt, da es alſo das Leben wird freimachen müſſen von dem plaſtiſchen Erſtarren: ſo wird ſchon dadurch in der Mimik und Tanzkunſt dieſes Freiwerden geſetzt ſein müſſen, und es wird alſo in der zeichnenden Kunſt und in der Baukunſt und Schöngärtnerei kein Leben für ſich mehr bleiben können; es wird aufgehoben werden, nur die Beziehung auf das Leben gelten, und alſo die Bildnerei und Malerei ſowohl als die Baukunſt und Gartenkunſt nur als Ausbildung des Räumlichen und Oertlichen geſetzt ſein, welches aber eben durch den Eintritt des Erregens, um es mit den übrigen Künſten und durch dieſelben zum integrirenden Theile eines lebenden Kunſtwerkes in das Gebiet des zeitlichen Erſcheinens hinüberzuziehen, in ein bewegliches und wandelbares Erſcheinen verwandelt wird. Betrachten wir aber die Malerei, Bildhauerei, Baukunſt und Gartenkunſt in Abſicht ihrer Fähigkeit durch Erregung ein Wandelbares zu werden: ſo finden wir eine Folge der Abnahme dieſer Fähigkeit nach der aufgeſtellten Reihe von der Malerei bis zur Schöngärtnerei, indem das Erregen am wirkſamſten ſein kann mit der Malerei, die überdies ſchon den Charakter des Teleologiſchen

oder Zeitlichen im Plastischen mehr vorwalten läßt, weniger in der Bildnerei und sofort in der Baukunst und gar nicht in der Schöngärtnerei. Es wird also die Erregung nothwendig in der Malerei eintreten müssen, wo überhaupt mehr der Charakter des Zeitlichen (Teleologischen) vorwaltet, und die Bildnerei und Baukunst, so wie auch die Schöngärtnerei oder Landschafterei mit der Natur, in diese aufnehmen müssen. Es werden sich also alle Erzeugnisse dieser Künste in malerische Kunstwerke verwandeln, und so den Raum gestalten, als einen solchen, nicht bloß in welchem das Leben und Bewegen sich zuträgt, und an den es gebunden ist, sondern welcher sich auch selbst an das Leben und dessen Erregen anschmiegt, und daher auch alle Beziehungen und Gestaltungen desselben annimmt. Das Kunstwerk, in welchem diese Entwickelung sich vollendet, ist, wie jeder auf den ersten Blick gesehen hat, die Oper.

Daß schon bei jeder dramatischen Darstellung ein Aehnliches, wie wohl ein Beschränkteres statt findet, deutet darauf hin, daß allerdings diese ganze Entwickelung des Erregens im innigsten Zusammenhange steht mit dem dramatischen Prinzip, daß dieses seiner Ursprünglichkeit nach in der Mimik liegt und in dem Gebiete des Zeitlichen (in der Poesie) sich ein Gedachtes setze, als die geistige Grundlage und Seele seines Lebens; daß also schon bei der Darstellung ein Theil dieser Entwickelung des Erregens sich werde ausbilden müssen, aber mehr einseitig und untergeordnet, daß sie aber schon freier von statten gehen werde in einem Zeitalter, wo das Teleologische über das Plastische vorwaltet, da in einem plastischen Zeitalter die räumliche Ausbildung auf der Bühne ebenfalls nur ein Stehendes giebt (daher Einheit des Orts und der Zeit, und dadurch

nothwendige äußere Einheit der Handlung), da selbst die Mimik den Einfluß dieses Gebundenseins erfahren wird (z. B. durch den Maskenkopf der Alten) und also die Entwickelung der Erregung in dem gesamten Kunstgebiet noch beschränkter wird sein müssen. Eben so wird sich auch noch einsehen lassen, daß nur in einem Zeitalter, wo das Teleologische vorwaltet, sich die Oper gestalten konnte, als Erzeugniß der Erregung durch das Gesamtgebiet der Kunst.

Jetzt ist noch übrig, daß wir auch das Binden auf seinem Wege durch das Gesamtgebiet der Kunst verfolgen und zusehen, was für ein Resultat wir bekommen, da wir durchaus nicht auf der einen Seite stehen bleiben dürfen. Die Momente des Bindens sind rückwärts (s. Seite 313.) von der völligen Gebundenheit an, 1) diese selbst, der Zustand des Bleibenden, Starren, 2) des sichtbaren Bewegens, 3) des hörbaren Bewegens, und endlich 4) des Reinzeitlichen (Gedachten) in der Poesie.

Im ersten Moment finden wir also natürlich die zeichnende Kunst und die Baukunst. Soll nun durch das Binden und auf dem Wege desselben die Gesamtheit der Künste zu einem Kunstwerke vereinigt werden: so müssen wir nothwendig von da ausgehen, wo die Gebundenheit am unbedingtesten und reinsten ist. Diese finden wir aber, wenn wir zurückblicken auf die Reihe der plastischen Künste, wie wir sie oben nach ihrer Erregungsfähigkeit ordneten, (Malerei, Bildnerei, Baukunst und Schöngärtnerei) und diese Reihe jetzt umkehren. Somit würde die Baukunst und die Schöngärtnerei die meiste Gebundenheit haben, und zwar eigentlich die Schöngärtnerei, weil ein Garten (ein Land) stets ein Räumlich-Gebundnes bleibt, und nie ein Bewegliches werden kann. Wir setzen und müssen sie also auch als das Erste setzen in dem zu erzeugenden Kunstwerke,

aber freilich in ihrer weiteſten Bedeutung als Landſchafterei mit der Natur ſelbſt. Wäre nun das, was darin den Raum begränzt und ausbildet, ebenfalls ein Gebundenes, und nicht ein Leben (der Natur) ſelbſt: ſo könnten wir unmittelbar dabei ſtehen bleiben; ſo aber muß offenbar wieder das Leben darin gebunden werden, dies kann aber nur geſchehen, indem wir die Landſchafterei mit der Natur ſelbſt aufgeben, und an ihre Stelle die Landſchaftsmalerei im weiteſten Sinne ſetzen. Ein Rückblick auf die Schöngärtnerei und Landſchaftsmalerei, auf den räumlichen Umfang ihrer Darſtellungen, Färbung u. ſ. w. beweiſt hinlänglich, wie gerade die Landſchaftsmalerei, alſo die Malerei, hier eintreten könne und müſſe, um das Binden zu bewirken. Wir ſetzen aber auch die Landſchaftsmalerei im eigentlichſten Sinne an die Stelle der Landſchafterei mit der Natur, ſo daß das Gemalte nicht ſein ſoll ein Kunſtwerk für ſich, das Naturleben und in dieſem die Form des Univerſums darſtellend, ſondern daß es das Naturleben darſtelle als Raumausbildung für ein Anderes, alſo daß das Landſchaftsgemälde wirklich ein Oertliches ſei, bloß ein Raum für ein darin waltendes Leben. Dieß ſetzt aber auch voraus, daß es den Beſchauer dieſes Gemäldes ſogleich mit in ſich aufnehme, wodurch es ſich ihm am beſtimmteſten ſogleich als Raumausbildung giebt, d. h. daß es ein Rundgemälde ſei. Iſt nun aber dieſe Gebundenheit des Räumlichen und Oertlichen gegeben: ſo können wir leicht die Gebilde der Baukunſt und Bildnerei eintreten laſſen. Sie ſind in ſich ſchon gebunden, und können alſo von dem Raume, als dem Oertlichen für ſie, entweder ſelbſt unmittelbar aufgenommen oder auch wieder erſetzt werden durch die Malerei, durch welche ſie dann hinübertreten würden mit in die Ausführung der umgebenden Landſchaft.

Vielleicht ließe ſich beides mit Erfolg anwenden, wenn für ein Kunſtwerk nur gehöriger Umfang gegeben würde.

Jetzt aber tritt im zweiten Moment das Binden hinüber in das ſichtbare Bewegen, und muß natürlich dasſelbe binden. Da das ſichtbare Bewegen ſich aber offenbart in der Tanzkunſt und Mimik: ſo wird die Gebundenheit derſelben ſich offenbaren in Stellungen und gebundnen Geberden. Aber nun entſteht die Frage: woran ſoll ſich die Gebundenheit der Stellungen und Geberden zeigen? Es kann hier nicht die Rede von dem ſein, was ſich an Werken der Bildnerei zeigt; denn da wird es nicht erſt gebunden durch das Streben, ein Kunſtwerk mittelſt Vereinigung aller Künſte auf dem Wege des Bindens hervorzubringen, ſondern es iſt ſchon gebunden, vermöge des beſondern Standpunktes der Kunſt in dem Geſamtgebiete der Künſte. Es ſoll alſo das Bewegen der Mimik und Tanzkunſt ſelbſt, wie es ſich an Lebenden offenbart, gebunden werden. Dieß wird begründet ſein darin, daß die Geſtalten, an denen es gebunden wird, nicht für ſich als Kunſtwerke gelten ſollen, ſondern nur als integrirende Theile des Geſamtkunſtwerkes von dem die Rede iſt; ſie müſſen alſo, als Geſtalten für die Gebilde der Mimik und Tanzkunſt den innern teleologiſchen Lebenszuſammenhang der Welt feſthalten und an ſich darſtellen, dieſer wird aber, wie wir in der Malerei geſehen haben, durch die Farbe bezeichnet. Die Geſtalten alſo, an denen die Gebundenheit der Mimik und Tanzkunſt ſich zeigen ſoll, werden keine farbloſen Bildſäulen ſein dürfen: ſondern entweder lebende Bilder oder — Wachsfiguren. Das erſte wäre freilich das Kürzeſte und Treffendſte, das zweite könnte als ein Erſatz dienen. Es iſt merkwürdig, wie dieſe Verſuche, die Körperform der Statue mit der Färbung der Malerei zu ver-

einigen, die für ſich theils ſo unvollkommen und mangelhaft ſind, theils ſo widrige Erſcheinungen geben, hier die Stelle finden, wo ſie ſich ihrem Weſen nach aus dem Leben der Kunſt bedingen und ihre Bedeutung erhalten, als eben ſo viele Verſuche die Gebundenheit des ſichtbaren Bewegens (in der Mimik und Tanzkunſt) für ein Kunſtwerk darzuſtellen, das aus dem Geſamtleben der Kunſt auf dem Wege des Bindens zu erzeugen iſt; und es iſt die Frage, ob die lebenden Bilder ſich nicht vorzüglich auf die Tanzkunſt, die Wachsfiguren auf die Mimik beziehen. Dabei wäre es wohl denkbar, daß das Todte und Leichenartige in dieſer Beziehung auf ein großes Ganzes in dem Erfaſſen dieſes letztern vielleicht untergehen könnte, wenn nur das Ganze ſelbſt wirklich als Kunſtwerk der Beſtimmung eines ſolchen, die Form des Univerſums für das Für-ſich-Erfaſſen darzuſtellen, wirklich genügen kann.

In dem ſichtbaren Bewegen aber hört der Fortgang des Bindens auf. Das hörbare Bewegen in der Kunſt des Wortklanges und der Muſik ſchließt ſich von ſelbſt aus, da jede Gebundenheit, die noch hinzukommt außer der zu ihrer innern Geſtaltung wirkenden, ſie zerſtört, und mit ihrer Aufhebung entzieht ſich zugleich die Poeſie als ſolche (als eine einzelne im Gebiete der Künſte) der Möglichkeit eines Bindens zu einer ſichtbaren Erſcheinung. Das Poetiſche, was ſich in dem in Rede ſtehenden Kunſtwerke ſonſt offenbart, iſt das jeder Kunſt zum Grunde liegende, das alſo auch in den einzelnen, die bei dem Binden mit in Wirkung geblieben ſind, durch die Theilnahme an dem Geſamtleben der Kunſt ſtets bleiben muß.

Wir erhalten aber, wie jeder ſogleich wird geſehen haben, das Panorama, aber freilich ein Panorama, wie es noch nicht ausgeführt worden iſt, weil es, wir

wollen unſere Zweifel gar nicht verhehlen, wohl nicht ſo ausgeführt werden kann. Dies wird jeder leicht einſehen, der ſich das von uns entwickelte Panorama lebhaft vorſtellt, und dann erwägt, daß nach Ueberwindung aller Schwierigkeiten ein Werk daſteht, das als ein überall ſtarres keine Befriedigung für das Erfaſſen der Form des Univerſums gewähren kann, wenigſtens kein ſolches, das den Aufwand von Mitteln belohnte. Uebrigens wird niemand den wiſſenſchaftlichen Gewinn verkennen, den wir durch dieſe Entwickelung erhalten haben, da ſo vieles ſich durch dieſelbe löſt und aufklärt, was bis dahin aus dem Leben der Kunſt nicht gedeutet werden konnte.

Daß indeß dennoch alles, in Beziehung auf ein ſolches Panorama, in der neuen Zeit verſucht worden iſt, was in der Entwickelung deſſelben urſprünglich liegt, beweiſt, wie in der neuern Zeit das Geſamtleben der Kunſt thätiger geworden iſt, und ſich nach allen Richtungen zu entwickeln ſtrebt.

Das Panorama, wie wir es jetzt haben, iſt ebenfalls ein ſolcher Verſuch; die Ausführbarkeit deſſelben lag aber in der Möglichkeit, das, was die übrigen Künſte eigentlich leiſten ſollten, durch die bloße Malerei zu erſetzen. Dadurch wurde dieſes ganze Kunſtwerk in das Gebiet der Malerei hinüber gezogen. Dieß giebt ein Panorama durch ein abgekürztes oder zurückgezogenes Binden. Dieſem abgekürzten Binden ſtellt ſich wieder gegenüber ein abgekürztes Erregen. Was die Oper leiſtet mittelſt eines durch das ganze Kunſtgebiet ſich erſtreckenden Erregens, wird wieder bloß zurückgezogen und beſchränkt auf die Ausbildung des Räumlichen, in welchem ſich das Leben dieſer Ausbildung unterordnet durch Mechanismus in den Panoramen, mit beweglichen Figuren, wie ſie uns früher Gropius dar-

ſtellte, der eben dadurch ſeinen Beruf zum Decorateur beurkundet.

So haben wir denn das ganze Gebiet der Kunſt nach ſeinem innern Zuſammenhange kennen gelernt als einen lebenden Organismus, wie dieſer ſich begründet und abgeleitet wird von dem höchſten Prinzip des Lebens überhaupt. So wie jede einzelne Kunſt darin erſcheint, ihrem Weſen nach auf ihrer Stelle im Ganzen und in ihrem Verhältniſſe zu den übrigen Künſten beſtimmt: ſo offenbart ſich eben auch noch in der Oper und im Panorama ein in vieler Hinſicht merkwürdiges doppeltes Streben. Schon mit und in dem dramatiſchen Prinzip ſelbſt iſt ein Erregen geſetzt, das ſich in ſeiner Wirkſamkeit nicht innerhalb einer Kunſt beſchränkt, ſondern ſich über einen größern Kreis verbreitet; die Oper aber zeigt uns das volle Leben dieſer umfaſſendern Erregung, als einer durch das Geſamtgebiet der Kunſt ſich erſtreckenden, dort hingegen nur an einer oder wenigen Künſten haftenden. Es ſetzt ſich dadurch aber offenbar ein zwiefaches Erregen, ein durch das Beſondere gehendes und jede einzelne Kunſt mit conſtituirendes, und ein allgemeines das Beſondre wieder für die Darſtellung eines Gemeinſamen überwältigendes. In dieſer Erregung aber offenbart ſich unſtreitig wieder die höhere kosmetiſche Tendenz des Lebensprinzips aller Kunſt, nämlich das geſamte Leben in ein Kunſtwerk zu verwandeln, von welchem Leben uns die Oper das Bild in einem Zauberſpiegel zeigen will, ſo wie jede dramatiſche (nämlich die höhere) Vorſtellung uns zugleich ein Bild von der Zukunft der durch die Kunſt veredelten Menſchheit zeigen will.

Eben deshalb iſt aber der Gegenſatz der Oper, die Vereinigung aller Künſte zu einem Kunſtwerke durch das

entgegengeſetzte Binden nicht vollſtändig ausführbar, weil die kosmetiſche Tendenz darin aufgehoben iſt, und ein Panorama ganz ſo ausgeführt, wie es von uns entwickelt wurde, den Schauenden mit einer lebloſen Welt umfaſſen würde, in welcher er ängſtlich, wie befangen in dem Bilde eines erloſchenen Lebens bei feſtgewordenen Formen, erwarten müßte, ebenfalls mit zu erſtarren.

Dritter Hauptabſchnitt.

Das Leben der Kunſt.

Erſte Abtheilung.

Das Leben der Kunſt dem Werden nach.

§. 73.

Das Erfaſſen der Form des Univerſums für das Erfaſſen, durch die Thätigkeit der Liebe zur Kunſt geworden, wird nun, als ein im Werden Begriffenes, ſtehen unter dem Einfluß der Zeit und des darin herrſchenden Prinzips, unter welchem gerade die Geſamtentwickelung der Menſchheit ſteht, und da dieſes, als das höchſte, aus der Ahnung hervorgeht, wie ſie in Beſitz genommen iſt von der Furcht oder von der Liebe, unter dem Prinzip entweder des Polytheismus oder des Monotheismus.

So wie die erſte Hauptabtheilung das bloße Erfaſſen der Form des Univerſums darſtellte, die zweite dagegen die Kunſt, beides analog der Entwickelung des Kunſtwerkes im Erfaſſen und Bilden, oder letzteres vielmehr analog dem erſtern: ſo tritt jetzt wieder die Analogie des Darſtellens ein. Die Kunſt wird ein Wirkliches, ein Werden, alſo ein Leben der Kunſt. Iſt aber die Kunſt ein Werden,

ſo wird auch, wie an dieſem, die Beziehung auf die Wahrheit und Unwahrheit daran haften. Das Werden iſt das Werden der Form des Univerſums, aber nicht des Seins; es iſt alſo die Form nicht in ihrer Wahrheit, und in ſo fern die Wahrheit nicht im Werden iſt, iſt darin Unwahrheit der Form des Univerſums. Allein das Werden wird in jedem Moment auf die Wahrheit bezogen, alſo auf ein Sein; eben ſo wird auch die Kunſt, als ein Werden, noch nicht enthalten ihre Wahrheit, aber ſie wird in jedem Momente darauf bezogen werden, als auf ein Sein, und da die Wahrheit, als ein Sein, worauf das Werden bezogen wird, das Ideal iſt: ſo wird auch das Leben der Kunſt zu betrachten ſein einmal als ein Werden, als ein wirkliches, und zweitens als ein ideales. Im Werden aber haben wir es zu betrachten als ein Gewordenes und wie es bereits geworden iſt, alſo als ein Geſchichtliches, deſſen Beſtimmtheit in der Erſcheinung aber erkannt werden ſoll, als ein Bedingtes aus Prinzipien. Jetzt alſo werden wir zu betrachten haben die alte Kunſt und die neue in ihrem Gegenſatze, da wir bei der vorigen Entwickelung nur auf die Geſtaltung der Kunſt und des Kunſtwerkes an ſich und aus Prinzipien ſahen, und, in Beziehung auf das Gewordene, die Kunſt am liebſten ſo nahmen, wie ſie gegenwärtig iſt, ohne uns einſeitig auf Geſetze innerhalb dieſes Werdens einzulaſſen. Doch wir kehren zurück zu dem Werden der Kunſt, in ſo fern wir es als ein Gewordenes betrachten.

Jene Entwickelung in der Wirklichkeit wird nothwendig erfolgen müſſen als ein Werden in Zeit und Raum, alſo in irgend einer Zeit und an einem Orte. Das Erſte, der rein zeitliche Gang der Entwickelung ohne Beziehung auf das Oertliche, wenigſtens um der nöthigen Sonderung

willen, wird in seinem jedesmaligen Erscheinen mit unter den Begriff des Zeitgeistes gehören; das Oertliche aber, indem es bei dieser Entwickelung eine in einer Zeit bestimmt erfolgende neben eine andere stellt, und zwar gesondert, giebt das Volksthümliche, da dieses Sondern und Gleichzeitig-Stellen (also dieses Simultane) nur erfolgen kann durch größere Massen der Menschheit, die eben in ihrer Entwickelung räumlich von einander gesondert blieben. Indeß werden diese Entwickelungen, in so fern jede wieder darstellt ein Mannigfaltiges in der Zeit, d. h. ein stätiges Anderswerden, nicht füglich ein Gegenstand unsrer Betrachtung sein können, da wir, wenn wir nicht mit der Terzienuhr in der Hand bis an die schärfste Gränze, d. h. bis zu den Momenten des Werdens und doch ohne Erfolg und Frucht gehen wollten, nicht leicht etwas Allgemeinbestimmbares finden würden: sondern sie können nur in so fern hier ein Gegenstand unsrer Betrachtung sein, als darin ein Beharrliches, in ihnen selbst durch die Entwickelung mit begründetes Bleibendes, und sich in allem Anderswerden mit fortbildendes liegt, das immer in seiner Identität erkannt werden muß, und worin sich eben wieder die Beziehung auf das Sein ausspricht. Jenes Unbestimmbare werden wir eben seiner Unbestimmbarkeit wegen als ein Zeitliches der Wirklichkeit anheim stellen können, obwohl wir in sich nichts Zufälliges gestatten. Jenes Bleibende aber wird sein ein aus den gegebenen Prinzipien durch die Individualität der Entwickelung nach ihren Verhältnissen und Combinationen begründetes, und es wird daher aufzusuchen sein in seiner Quelle. Diese Quelle werden wir aber nicht anders finden können, als in dem Lebensprinzip selbst, wie es sich zum innern Organismus eines Kunstgebiets gestaltete, und also zu einem Mannigfaltigen, und

wie es nach irgend einer Seite dieser Mannigfaltigkeit zu einer überwiegenden Ausbildung derselben ins wirkliche Leben trat. Um nun diese Gestaltung des Kunstlebens, wie es sich nach einer Seite seiner verschiednen Bestimmbarkeit entwickelt hat, in der Wirklichkeit des Gewordnen als ein Identisches nachzuweisen, und dabei alles Schwanken zu entfernen, werden wir es aufzusuchen haben nur in Entwickelungen, die schon als ein völlig Abgeschlossenes dastehen, um durch den Gegensatz des völlig abgeschlossen Erfaßten gegen das noch in der Entwickelung Begriffene die Nachweisung zu begründen oder vielmehr zu vollziehen. Zum völligen Abschluß einer solchen Entwickelung gehört aber immer ein großer Zeitraum, und in einem solchen werden wir auch nur jenes Bleibende erkennen und bestimmt zu erfassen vermögen, das Räumliche, oder vielmehr Volksthümliche, wird sich aber der Zeit bei- und unterordnen.

Als eine abgelaufene, völlig abgeschlossene Entwickelungsperiode können wir ohne Bedenken annehmen die ganze vorchristliche Zeit bis zur Völkerwanderung, wie wir sie kennen, da sie alle Merkmale einer völligen Abgeschlossenheit an sich trägt, nämlich den Anfang, die fortschreitende Entwickelung, die Stufe der höchsten Blüte und Reife, die sich eben bestimmt zu erkennen giebt durch den darauf folgenden Verfall, und eine immer sichtbarer werdende Abnahme und Entstellung, und zuletzt den völligen Untergang des ganzen Geschlechts und seines Lebens, der sich wieder bestimmt offenbart durch den Anfang eines neuen Lebens, und zwar eines wieder auf dieselbe Art in seiner Entwickelung steigenden. So dürfen wir also keineswegs glauben, daß die Zeit nach der Völkerwanderung eine bloße Fortentwickelung der frühern sei; sondern wir

müssen ihr eine eben so bestimmte Individualität zuschreiben, wie der frühern, und somit diese für wirklich abgeschlossen erklären. Ist dies aber der Fall, so müssen beide in ihrem Grundcharakter verschieden sein, denn sonst wäre die Identität zwischen beiden noch nicht aufgehoben. Diese Verschiedenheit kann sich aber nur zeigen in einem andern Leben der Menschheit, und ein Leben kann nur ein andres von einem frühern, spätern oder gleichzeitigen innerlich verschiedenes sein durch ein andres Prinzip, das dem jedesmaligen Prinzip in den übrigen entgegengesetzt ist. Denn müßte das Prinzip in zwei scheinbar verschiednen Lebensentwickelungen als dasselbe erkannt werden, so würden die Verschiedenheiten auch nur als besondere Modificationen eines in sich Identischen, oder die eine spätere als Fortentwickelung einer frühern anzusehen sein. Daß aber das Leben der christlichen Zeit ein ganz andres und wesentlich verschiedenes von dem der vorchristlichen Zeit sei, wird wohl niemand leugnen, der die Geschichte einigermaßen mit Bezug auf das Innere der Menschheit studirt hat. Es wird also darauf ankommen, den Gegensatz in den Prinzipien beider nachzuweisen und gehörig zu beleuchten. Das Prinzip und seinen Gegensatz können wir aber nur finden in dem Gebiete des Erfassens der Welt, denn so wie die Menschheit die Welt erfaßt, so lebt sie.

Das Erfassen der Welt dem Werden nach geschieht durch der Verstandesthätigkeit, doch so daß auf ein Sein in der Ahnung bezogen wird; dem Sein nach kann das Erfassen der Welt nur von Seiten der Ahnung erfolgen, und da das Sein in der Ahnung ein durchaus unbestimmbares ist: so muß es erst in Besitz genommen werden, entweder von der Furcht oder von der Liebe, um ein bestimmbares zu werden. Wird nun aber die Welt dem

Werden nach erfaßt durch Verſtandesthätigkeit, und bezogen auf das Sein in der Ahnung, ſo wird auf dieſes auch das Erfaſſen bezogen werden müſſen, als ein unter dem Prinzip der Liebe oder der Furcht beſtimmtes, und umgekehrt, es wird bezogen werden müſſen von dieſem beſtimmten Sein auf das Erfaſſen. Es wird alſo das Sein der Ahnung in Wechſelwirkung ſtehen mit dem Erfaſſen der Welt dem Werden nach, und es wird daher das Erfaſſen der Welt ſein ein beſtimmtes durch die Art, wie das Gebiet der Ahnung ſich ausgebildet hat, entweder unter dem Grundprinzip der Furcht oder der Liebe. Eben ſo wird auch das Erfaſſen der Form des Univerſums für das Erfaſſen geſetzt ſein müſſen, als ein beſtimmbares durch die Art der Ausbildung des Ahnungsgebiets, und ſo auch die Kunſt als das Sich-ſelbſt-Erfaſſen der Liebe in dem Erfaſſen der Form des Univerſums für das Erfaſſen.

Innerhalb der Kunſt ſelbſt, als eines organiſchen Ganzen, lebt wieder, wie wir ſahen, die Beziehung auf die Verſtandesthätigkeit, in ſo fern dadurch vorwaltet das reine Beziehen des Werdens auf das Sein, oder das Verſtehen, befruchtet vom zeitlichen Ideal; auf den Willen, in ſo fern dadurch vorwaltet das Beziehen des Seins auf das Werden zu einem Sein am Werden, befruchtet von der Wahrheit des Räumlichen, und endlich die Beziehung auf die Ahnung rein für ſich, befruchtet von der über Raum und Zeit liegenden Wahrheit, wo aber, wie wir geſehen haben, die Kunſt ſich ſelbſt aufhob. Es iſt nun natürlich, daß wenn die Kunſt und ihr geſamtes Leben unter den Einfluß des in der Ahnung ſich entwickelnden Prinzips der Furcht und der Liebe trat, daß es von dieſem ergriffen wurde auf der verwandten Seite. Verwandte Seiten bieten ſich aber hier dar, zwiſchen dem Prinzip der Furcht, wie es ſich

entwickelt hat im Kampfe mit der Liebe und der Beziehung des Seins auf das Werden mit Befruchtung durch die Wahrheit des räumlichen Erscheinens; ferner zwischen dem Prinzip der Liebe und der Beziehung des Werdens auf das Sein, befruchtet vom zeitlichen Erscheinen, und endlich ein Verhältniß zwischen der Ahnung als eines allgemeinen Prinzips der gesamten Lebensentwickelung, und der Ahnung, wie in der Kunst, als einem organischen Leben, darauf bezogen wird, wodurch ein Vorwalten der reinen Ahnung gegeben wird, als eines von der über Raum und Zeit liegenden Wahrheit zu Befruchtenden. In erster liegt der Polytheismus nebst der Herrschaft des Plastischen in der Kunst, in der zweiten der Monotheismus mit der Herrschaft des Teleologischen in der Kunst. Die Ahnung, wenn sie vorwaltet in der Lebensentwickelung der Kunst, giebt kein eigentliches vollständiges Leben des innern Organismus der Kunst; denn da sie weder von der zeitlichen noch räumlichen Wahrheit befruchtet werden kann, sondern nur von überräumlicher und überzeitlicher: so wird auch in ihr kein Kunstideal möglich sein, sondern nur ein über der Anschauungsform Liegendes, worin die Liebe aber sich nicht selbst erfassen kann, sondern worin sie aufgehen soll. Es werden also unter dem Einflusse dieses Vorwaltens der Ahnung kunstähnliche Erscheinungen oder Kunstleistungen hervortreten mit dem eigenthümlichen Charakter des Kolossalen und Riesenhaften, worin die Phantasie alle ihre Kraft anstrengt und ihre Pracht und ihren Schmuck verschwendet, um das Ueberräumliche und Ueberzeitliche darzustellen, aber es wird sich kein eigentliches Kunstleben entwickeln. Uebrigens wird freilich bei der Unbestimmbarkeit der Ahnung entweder der Polytheismus oder Monotheismus dazutreten müssen, aber beide werden sich unterordnen und eben da-

durch das Vorwalten der Ahnung beurkunden, daß keine bestimmte Nothwendigkeit des Hinzutretens des Einen oder des Andern vorhanden ist.

Erscheinungen dieser vorwaltenden Ahnung giebt uns die orientalische Kunst, ihre Riesenpracht und das Kolossale ihrer Darstellungen, die immer in das Unermeßliche greifen, sich aber jeder Bestimmung der Ahnung aus dem Prinzip der Furcht oder der Liebe anschmiegen; denn wir finden sie im frühern Asien eben so riesenhaft unter der Herrschaft des Stern- und Feuer- und Jehovah-Dienstes, wie unter dem ägyptischen Thierdienste, jedoch mit dem Unterschiede, daß da, wo sich der Polytheismus durch Verehrung der großen wohlthätigen Naturerscheinungen oder eines Gottes dem Prinzip der Liebe näherte, z. B. im innern Asien, mehr die Poesie (das Teleologische), in Aegypten unter dem Thierdienste, der alles in sichtbare Symbole verwandelte, mehr die Baukunst und Bildnerei hervortrat. Als aber das Christenthum herrschend ward, da ging dieses Vorwalten der Ahnung als Kunstleben wieder über zu einer philosophischen Poesie oder poetischen Philosophie (die Neuplatoniker und Gnostiker), bis sie vom Islam verschlungen und in die Gluth des sinnlichen Genusses geworfen wurde.

Wir können also, wenn wir von orientalischer Kunst sprechen, sie nicht als eine vollständige, in der Wirklichkeit erfolgte Ausbildung des innern Organismus der Kunst betrachten, denn diese zeigt sich nicht in dem Greifen nach dem Unermeßlichen und ins Unermeßliche hinaus, sondern in der Ausbildung des Ideals. Diese finden wir aber in der Kunst der Griechen und des vorchristlichen Alterthums, so weit das Leben der Griechen es gestaltete, und wir werden sehen, was die neue christliche Zeit für einen Gegensatz dagegen bildet.

Wir halten also für das Alterthum jene Entwickelung der Ahnung unter dem Einflusse der Furcht, wie sie sich ergeben hat (Seite 328. ff.), fest, und erkennen darin als herrschend den Polytheismus an, wie er sich fortgebildet hat zur Kunstverehrung unter den Griechen. Denn obgleich sich bei andern Völkern in verschiedenen Zeiten auch andere Gestaltungen des Polytheismus zeigen, welche man auf die Möglichkeit einer andern Entwickelung deuten könnte: so bewährt sich doch schon darin, daß jene Gestaltungen, als einzelne Volksthümlichkeiten, untergingen in der einen schon angegebenen Hauptgestaltung, und diese sich entschieden zur herrschenden erhob, die damals gegebne Nothwendigkeit einer solchen Fortbildung, wodurch das ganze Alterthum sein bestimmtes Gepräge erhielt, durch das völlige Aufgehen des Göttlichen im Sinnlichen, und vornehmlich im Sichtbaren. Dabei darf nicht vergessen werden, wie streng dem Volke, welches bestimmt war, die Keime des Monotheismus für eine andre Zeit rein aufzubewahren, alles Bilden eines Sichtbaren untersagt wurde, weil nur eben durch das unwandelbare Festhalten dieses Gegensatzes gegen den im Alterthum als herrschend anerkannten Geist, dieses Bewahren durchgesetzt werden konnte. Eben so im völligen Gegensatz gegen das vorchristliche Alterthum steht nun die neue Zeit. In ihr herrscht der Monotheismus mit seinem Prinzip des reinen Für-sich-Erfassens des Göttlichen durch Vernichtung des Sinnlichen dem Göttlichen gegenüber. Beide Prinzipe müssen also bestimmt erkannt werden, als durchaus einander entgegengesetzte, und sie müssen also auch ein durchaus entgegengesetztes Leben in beiden Perioden bedingen, selbst dann, wenn das Menschengeschlecht in denselben nicht ein ganz verschiedenes, in

Hinsicht seiner Abstammungsart, gewesen wäre, wie es doch wirklich von dem Menschengeschlecht vor und nach der Völkerwanderung gilt. Selbst der Kampf des Christenthums gegen das Heidenthum in den ersten christlichen Jahrhunderten beweist hinlänglich, wie feindlich das neuzuentwickelnde Leben gegen das bestehende alte sein mußte, da die Römer keinesweges unduldsam gegen fremde Religionen waren; aber diese fremden Religionen mußten doch immer in demselben Entwickelungsgebiet liegen, und von demselben Prinzip beherrscht werden können.

§. 74.

Durch den Einfluß der Zeit und des die Gesamtentwickelung der Menschheit beherrschenden Prinzips hat sich bereits, in Absicht des Kunstlebens, ein zwiefaches Zeitalter ergeben, das des vorchristlichen Alterthums mit herrschender Plastik, und das neue christliche Zeitalter, in welchem das Teleologische vorwaltet und das Leben der Kunst bestimmt.

Wir haben durch die beiden Prinzipe des Polytheismus und Monotheismus eine Scheidung gesetzt, welche zwei Perioden, so wie in dem Menschenleben, so auch in Absicht der Kunst giebt, die vorchristliche und christliche. Das Leben der Menschheit in diesen beiden Perioden zeigt sich aber auch wirklich als ein entgegensetztes in allen seinen Erscheinungen. So wie im vorchristlichen Alterthum das Göttliche aufging in der sichtbaren Form und also gleichsam ein äußeres wurde; so war auch das Leben der Griechen und aller Völker, die mit ihnen sich gleichartig entwickelt hatten, ein äußeres und immer bestimmt in das Aeußere und Oeffentliche heraustretend, von außen nach

innen und so wieder nach außen wirkend; dagegen ist es in der neuen Zeit ein inneres, von innen nach außen und wieder nach innen wirkendes. Daher war alle Bildung zunächst auf das Aeußere gerichtet und also Kunstbildung, so wie alles höhere Leben eigentlich in der Kunst. In der neuen Zeit ist alle Bildung auf das Innere, Unsichtbare gerichtet und eben deshalb wissenschaftlich, so wie alles höhere Leben in der Wissenschaft. Daher war das Plastische vorherrschend im Alterthum *) mit seinem Erfassen des Moments nebst momentan-abgeschlossenem Interesse, in welchem das Teleologische selbst, wenn auch nicht unter-, doch aufging und sich in das Naive verwandelte. In der neuen Zeit waltet dagegen das Teleologische vor, und setzt gewöhnlich an die Stelle des Naiven, das Sentimentale, oder gestaltet es nach seiner Art.

Der Gegensatz zwischen beiden Perioden läßt sich aber noch mehr im Besondern nachweisen und verfolgen. In der Kunst selbst, da das Plastische herrschte und das Sichtbare der Form ein entschiedenes Uebergewicht hatte, war es die Bildhauerkunst mit ihren verschiedenen Zweigen, welche als die erste der bildenden Künste dastand, und Vollendung des Menschenideals im äußern Erscheinen die höchste Tendenz dieser Kunst, ja man könnte wohl sagen, aller Künste bei den Griechen, so daß der Bildnerei alle übrigen zu- und untergeordnet wurden und auch nur so ihre Vollkommenheit erreichten, je nachdem sie mehr oder weniger der Bildnerei nahe standen. Es ist daher entweder Mangel an Scharfblick in das Kunstleben des Alter-

*) Ich zeige an, daß ich der Kürze wegen immer Alterthum und neue Zeit, oder alte und neue Zeit sagen werde, statt vorchristliche und christliche Periode oder Zeit, so daß also letztere, die neue, die ganze Zeit von der Völkerwanderung bis jetzt begreift.

thums oder Befangenheit und vorliebige Annahme, wenn man glaubt und behauptet, daß alle Künſte in eben dem Grade vollendet waren, wie die Bildnerei; eine Annahme, die freilich nicht nach Winkelmanns Art und Weiſe durch Aufzeigen von Reſten aus dem Alterthume widerlegt, aber auch nicht, wie die Vollendung der Bildnerei, bewieſen werden kann; und ſo wie Winkelmann und Andere, die, wie er, als Kunſtkenner, von dem Standpunkte der unmittelbaren Anſchauung ausgingen, aus den trefflichen Reſten des Alterthums und den damit zuſammengehaltenen ſchriftlichen Nachrichten und Hindeutungen ſchließen durften, daß bei den Griechen auch alle übrige Künſte gleiche Vollkommenheit mit der Bildnerei erreicht haben müßten: ſo wird uns doch wohl frei ſtehen dürfen, aus einem höhern Prinzip, das ſich in der ganzen Geſchichte offenbart und deſſen Wirkſamkeit ſich in vielen, ja in allen Erſcheinungen nachweiſen läßt, mit gleichem, vielleicht auch mit größerm Rechte zu ſchließen, daß die Bildnerei bei den Griechen die höchſte Vollkommenheit erreichte, die übrigen Künſte ſich aber derſelben untergeordnet hatten, und gegen ſie zurückſtanden, oder auch ſelbſt in der neuern Zeit erſt die höchſte Stufe ihrer Vollkommenheit erreichten, weil das Prinzip der neuen Zeit gerade ihrer Entwickelung und Ausbildung vorzüglich günſtig war.

Ich ſagte, mit größerem Rechte, da das Schließen aus den Reſten einer zur Vollendung gebrachten Kunſt auf die Vollendung der übrigen Künſte immer ſehr mißlich und gewagt iſt, indem es von Einzelheiten ausgeht; dahingegen das Schließen aus einem Prinzip, das ſich in Allem, wodurch eine Kunſtperiode ihr Leben geſtalten konnte, als entſcheidend wirkſam bewährte, wohl auf jeden Fall ſicherer, umfaſſender und durchgreifender ſein wird, wobei uns

ja auch überdies noch zu ſtatten kömmt, daß jene, die vom Standpunkte der unmittelbaren Anſchauung ausgehen, ja auch aus den Reſten der Bildhauerkunſt nur mittelſt des Geiſtes, der ſich darin offenbart, ihre Behauptung werden begründen können, ein Umſtand, der ſchon genügend auf ein Entwickelungsprinzip der ganzen Zeit und Kunſt hindeutet.

In Folge des Vorigen wird man es wohl ſehr natürlich finden, wenn wir nach der Bildnerei und Baukunſt, welche letztere mit jener verwandt blieb, in ſo fern ſie für das Götterideal den würdigen Raum gab, zunächſt die Tanzkunſt ſetzen, als diejenige, welche im Alterthum zur höchſten Vollkommenheit ausgebildet wurde. Denn ſo wie die Bildhauerkunſt das Göttliche dargeſtellt hatte im Sichtbaren der ſtarren Form: ſo ſuchte dieſe es darzuſtellen im Sichtbaren der Bewegung. Für die Vollendung der Tanzkunſt ſpricht auch wirklich ſelbſt die Vollendung der Bildnerei.

Merkwürdig iſt es dabei, daß die Mimik und Schauſpielkunſt bei den Alten ſo entſchieden zurückblieb und zurückbleiben mußte, und daß ſie erſt in der neuern Zeit eine höhere Ausbildung als wirkliche Kunſt erhielt, dahingegen ſie bei den Alten, als Dienerinn der dramatiſchen Dichtkunſt, die Rede als Hörbares darſtellte, und dieſe mit denjenigen Geberden begleitete, die mehr ins Große gingen; dagegen das Mienenſpiel, dieſe tiefere und feinere Darſtellung, wodurch die Seele ganz heraustritt, bei der Bekleidung des Schauſpielers und der Bedeckung des Geſichts durch den Maskenkopf, den Alten nothwendig verborgen blieb. Sie hörten alſo eigentlich den Dichter immer noch mehr, als ſie ihn ſahen. Sehr überraſchend iſt es dabei, daß Herder in ſeiner Abhandlung über Leſſings Laokoon (ſ. kritiſche Wälder, Erſtes Wäldchen Nr. 2.) die hohe

Vollendung der griechiſchen Mimik und Schauſpielkunſt ſo ohne alles Bedenken vorausſetzen, und ſich alle Augenblicke auf einen Ausdruck in der Darſtellung berufen konnte, der nur durch das feinſte Mienenſpiel möglich iſt.

Hierbei darf nicht unbeachtet bleiben das Sonderbare, daß die Alten nie das vermißten, was ſie hiedurch entbehren mußten. Ich weiß ſehr wohl, daß die ganze Einrichtung ihres Theaterweſens den Maskenkopf und die übrige, damals angenommene, Bekleidung nothwendig machte, und daß dieſe Einrichtung bedingt war durch ihr Volksleben, aber man glaube doch nicht, ſie hätten den Mangel jener feinern Mimik nicht gefühlt, weil ſie nie die Erſcheinungen derſelben auf ihren Bühnen geſehen hatten und alſo einmal an ihren Maskenkopf gewöhnt waren. Die Gewohnheit kann ein urſprüngliches Leben wohl eine Zeitlang hemmen und feſſeln, aber ſie kann es nie ganz unterdrücken. Wäre alſo nicht in dem Prinzip ihres geſamten Kunſtlebens etwas geweſen, das ſchon innerlich das Entſtehen des Gefühls für den Mangel jener feinern Mimik gleichſam vernichtete oder vielmehr nicht zuließ, ſo würde es ſich gewiß im Verlaufe der Zeit geregt haben, zum Ausbruch gekommen und mächtig genug geworden ſein, um das ganze Theaterweſen der Alten umzugeſtalten.

Aber eben jenes als urſprünglich von uns dargethane Prinzip war es, was ein Leben der Kunſt begründete, worin man dieſen Mangel nicht fühlen konnte. Der Geiſt des Plaſtiſchen, das Stehende der Form war das Erſte, von hier ging das Leben der Kunſt aus, und ſo genügte den Alten auch eine ſtehende Form des Geſichts. Die bildneriſche Form des Kopfes galt ihnen immer noch mehr, als der bewegliche Ausdruck des tiefſten innern Lebens, und daher wollten ſie den Kopf des Schauſpielers nicht

wie die Natur ihn bildete, sondern der Bildner mußte erst das Gesicht der darzustellenden Person gestalten, und ich glaube nicht zuviel zu behaupten, wenn ich der Meinung bin, die Griechen wären wohl damit zufrieden gewesen, wenn Statuen, nur mußten es vorzügliche Kunstwerke der Bildnerei sein, als Automate hätten sprechen, gehen und die nöthigen Bewegungen machen können. Ein solcher Mechanismus hätte einem griechischen Publikum vielleicht die höchste Illusion verschafft, wenigstens lag bei ihnen die Schauspielkunst auf einem Wege der Entwickelung, an dessen Ziel die Erfindung solcher Automate als höchste Vollendung der Bühne stand, da ja schon der Kothurn eigentlich nichts war, als ein Fußgestell für wandelnde Automate.

Aus diesem allen läßt sich wohl mit ziemlicher Sicherheit auf den Standpunkt schließen, welchen die Malerei in Absicht ihrer Ausbildung einnahm. Wo der feinere, bewegliche Ausdruck des innern Lebens auf der Bühne so wenig vermißt wurde, da wird man auch eben so wenig diesen Ausdruck vermißt haben, in so fern er auf Gemälden durch den Zauber der Farben, der Lichts und Schattens als ein geistiges Leben in seinen zartesten Erscheinungen darstellbar ist; man wird also auch gar nicht versucht haben ihn darzustellen, weil man überhaupt auch im Leben ihn wenig beachtete, und man wird also wohl schwerlich über das hinausgekommen sein, was auch durch die stehende Form der Bildsäule möglich ist, und zugleich mit ihr nothwendig wurde.

Dagegen wird man vielleicht einwenden, daß mehrmals von dem Ausdrucke der Leidenschaften auf Gemälden die Rede sei in den alten Nachrichten von Kunstwerken der Malerei. Aber es ist ja auch gar nicht unsre Absicht der alten Kunst den Ausdruck überhaupt abzusprechen,

wir erkennen auch in der Bildsäule den Ausdruck, wir leugnen nur das Malerische desselben. Ferner wird eben jenes besondre Herausheben des Ausdrucks der Leidenschaften, wenn es als Ausspruch der damaligen Zeit gelten soll, gerade verdächtig sein, zumal da jene Urtheile alter Schriftsteller überhaupt nicht das Gepräge der feinsten Kennerschaft an sich tragen. Das so oft angeführte Opfer der Iphigenia von Timanthes, spricht nur zu deutlich den Kampf zwischen der Plastik und dem maletischen Ausdruck des innern Lebens aus, und die Unmöglichkeit, beide auszugleichen. Timanthes war in Absicht des Ausdrucks auf dem plastischen Wege fortgegangen, und dieser drohte ihm zuletzt mit Verzerrtheit, welche ihm eben der Geist der Plastik wieder streng verbot. Denke ich nun gar an die Trauben des Zeuxis, an seine Helena, zu deren Composition ihm die Krotoner die zwölf schönsten Jungfrauen stellen mußten, so wie auch an das, was ich von herkulanischen Gemälden in Zeichnungen gesehen und in Beschreibungen gelesen habe: so glaube ich fest überzeugt sein zu dürfen, daß die griechischen Maler mehr farbige Reliefs darstellten, vollendet in Absicht der Idee des Ganzen, der bedeutenden Anordnung und Gruppirung, so wie vorzüglich der Zeichnung, richtigen Verhältnisse und Stellungen, als wirkliche Gemälde, und daß ihre Figuren mehr gemalte Statuen, als wirklich malerisches Leben waren. Dazu kommt noch der Mangel der Landschaftsmalerei oder wenigstens die untergeordnete Stelle, welche dieselbe bei den Alten als bloßes Verzierungsmittel einnahm, so wie auch daß sie, den Nachrichten zufolge, aus der Blumenmalerei hervorging, wenn man damit zusammenhält unsere Anerkennung derselben, als der letzten Stufe der Ausbildung des eigentlich Malerischen (s. §. 62. Seite. 253.)

Von der Musik der Alten können wir eigentlich noch weniger bestimmt urtheilen, als von der Malerei, denn hier konnten uns keine Reste übrig bleiben. Die Musik der Alten ist verhallt auf immer. Die rühmenden Nachrichten in Betreff einzelner Virtuosen und der Wirkungen ihrer Kunst berechtigen uns nicht, auf die Vollkommenheit der Kunst überhaupt zu schließen, wenn eben erst zum Behuf eines solchen Schlusses das Verhältniß der Virtuosität des Künstlers zur Beschaffenheit der Kunst überhaupt ausgemittelt werden müßte. Ueberdieß konnte kein gleichzeitiger Schriftsteller uns genügende Nachrichten über den Zustand und die Vollkommenheit der Musik geben, da er in seiner Zeitperiode wohl Vergleichungen innerhalb derselben, aber nicht außer derselben anstellen konnte. Wir können also durch keine Erfahrungen, eigne oder fremde, gleichviel, davon unterrichtet werden, und es bleiben uns also zur Erweiterung unsrer Kenntnisse in diesem Zweige der alten Kunst nur Schlüsse übrig aus dem Gesamtleben der Kunst, wie es überhaupt durch das Entwickelungsprinzip der Menschheit im Alterthum bedingt war.

In diesem Leben des Alterthums finden wir aber die Musik bestimmt als Begleiterinn der Bewegungen des Tanzes und des dichterischen Wortes, diesen Künsten, der Tanzkunst und Poesie, zu- und untergeordnet; wie weit sich die Musik in ihren freisten Darstellungen entwickelt habe, darüber läßt sich nicht viel bestimmen. Wahr ist es, sie schloß sich so an diejenigen Künste an, mit denen sie zunächst verwandt ist, dem Sichtbaren der Bewegung und dem Hörbaren der Kunst des Wortklanges; sie half so alle Erscheinungen der Kunst, die den Kreis der höhern Lebensäußerungen bildeten, ausrunden und völlig abschließen zu einem Ganzen, aber auf ihrem höchsten Standpunkte doch

nur zu einem Leben, Bewegen und Tönen um die sichtbaren Götterbilder, und so konnte auch die Musik den Zauberkreis des Sichtbaren nicht verlassen, in dem sie einmal befangen war. Ihre Töne waren immer Nachhall des Sichtbaren, und so ist auch wohl nicht zu leugnen, daß auch sie sich erst frei machte von diesen Fesseln in der neuen Zeit, und sich erhob zu ihrer Vollkommenheit als Stimme des Unsichtbaren und Ueberirdischen.

Von der Poesie, welche die freie Darstellung der Form des Universums giebt in dem Gedachten durch die Sprache, läßt sich freilich eine solche Unterordnung unter das Sichtbare, welche die Vollendung derselben nur in der einen (der alten) oder in der andern (der neuen) Zeit möglich machte, nicht behaupten: sie entwickelt sich frei in beiden und ist fähig, ihre Vollendung in beiden zu erreichen, für das Prinzip beider gleich empfänglich und durch jedes einer Ausbildung zur höchsten Stufe fähig, wenn auch auf anderem Wege und mit anderem, in beiden Perioden verschiedenem Gepräge der Erscheinungsart; so daß freilich im Alterthum das Gepräge des Plastischen vorwaltete mit dem Naiven, das eben so wenig seinem eigenthümlichen Charakter und Gepräge nach verkannt, als aus einseitiger, nur durch Philologie begründeter, Vorliebe auf Kosten des Genius der neuen Zeit überschätzt werden darf, der ein andrer sein sollte und mußte, und bei dem es nur wieder darauf ankommt, daß er seine Bahn rein und unverworren in seiner Eigenthümlichkeit zur Vollendung durchlaufe.

Wenn wir nun diesem Kreise der Künste des Alterthums, wie sie sich einander bei- und unterordneten und dadurch die Möglichkeit des Vollendungsgrades einer jeden bedingten und bestimmten, das Kunstleben der neuen Zeit

gegenüberstellen, so bieten sich hier freilich ganz andre Erscheinungen dar, als in der vorchristlichen Zeit, und das Gebiet der Künste wird sich ganz anders stellen. Da das Wort in dem christlichen Leben der Quell desselben, das Mittel aller Verbreitung und der Erwecker aller Begeistrung ist, das Wort aber nur ausspricht das Gedachte: so wird, damit in natürlichen Zusammenhange, auch die Darstellung der Form des Universums im Gedachten oder im Denken mittelst des Worts die erste Kunst sein und bleiben. Eben so wird aber auch in der Poesie der neuen Zeit nicht mehr das Plastische mit dem Naiven vorwalten können, sondern das Teleologische, da sich das höchste Leben der neuen Zeit auf der Basis des teleologisch-sittlichen Erfassens der Welt bewegt; und die Poesie wird hier gerade die geheimsten und tiefsten Bedeutungen des innern Lebens hervorrufen und zu entfalten suchen.

Dadurch wird uns aber auch klar die Nothwendigkeit, daß sich unmittelbar an die Poesie anschließe — die Musik. Denn da die Musik durch ein Mannigfaltiges von Tönen ausspricht den Kampf der Form des Universums mit dem Stoffe, in dem christlichen Prinzip aber grade dieser Kampf und die Ausgleichung desselben das eigentliche irdische Leben ist, da Leiden und Sieg die großen Momente überall in allen christlichen Erscheinungen sind: so ist Musik gerade die überirdische Stimme aus dem tiefsten Leben des Universums, welche das begeisternde Wort zu begleiten hat, sich von da aus aber zur freien Selbstständigkeit des eignen Ausdruckes des Leidens und Sieges erheben, und so jetzt erst seine Vollendung erreichen kann, indem jetzt erst das Prinzip ihrer Entwickelung recht in Wirksamkeit tritt.

So wie aber die Musik die überirdische Stimme ist, welche die Poesie begleiten soll und sich von ihr zur Selbst-

ständigkeit lösen: so tritt die Mimik und Schauspielkunst jetzt ein, um den Kampf des Lebens sichtbar darzustellen auf den Stufen desselben, wo der Schmerz und die Thorheit waltet; dagegen muß sie sich enthalten der Darstellung des Sieges und der Andacht; denn da diese eigentlich rein innre sind, und ohne Verletzung ihrer Würde nicht als ein äußeres Mannigfaltiges, sondern als eine Einheit des Innern erfaßt werden müssen, in welcher die Individualität aufgehen soll, so können sie nicht Gegenstände mimischer Darstellungen sein, weil diese dasjenige, in welchem die Individualität des Menschen untergehen soll, dieser Individualität unterordnen, worin eben die Verletzung der Würde, die Entheiligung liegt, und daher auch das Empörend-Widrige religiöser Vorstellungen auf der Bühne. Ein wahrhaft reines unentstelltes Gefühl wird, ohne wirklich zu beten, nicht einmal ein Gebet vorlesen können.

Die zeichnende Kunst, die unstreitig jetzt den nächsten Platz einnehmen muß, theilt sich aber zwischen Leben und Tod. Oben an steht die Malerei. Sie vermag allein unter den zeichnenden Künsten durch den Zauber der Farben, wie des Schattens und des Lichtes, den Ausdruck des Göttlichen schwebend über der Form zu erhalten, und ihr fällt daher das ganze Leben und alle Erscheinungen aus dem ganzen Gebiete desselben zu; sie kann alles erfassen und darstellen, was der Menschheit der neuen Zeit, durch Beziehung auf ihr höchstes Interesse, wichtig und anziehend ist.

Die Bildhauerkunst darf nur noch für das Relief das Gebiet des Lebens einigermaßen in Anspruch nehmen; auf ihrer freisten Entwickelungsstufe in der Statue, Büste und Gruppe, fällt ihr das Gebiet des Todes anheim, und sie setzt gleichsam die Geister der geschiedenen Wirklichkeit auf

die Gräber, und läßt sie an den wichtigsten Orten des öffentlichen Lebens zu stehenden Geistererscheinungen werden. Dies ist denn eine Vergötterung, die der Monotheismus gestattet, die aber erst nach dem Tode eintreten darf, denn das Errichten von Bildsäulen lebender Personen ist in der Regel eine widrige Doppelexistenz durch Uebermuth und Schmeichelei. Eben daher ist auch die Baukunst, die nicht mehr Tempel für sichtbare Gottheiten, als würdigen Raum und ideale Welt derselben, zu schaffen hat, in andre Beziehungen zu dem Leben getreten. Das Bedürfniß mußte nothwendig jetzt ein besonderes Uebergewicht erhalten über die Darstellung der Form des Universums als bloße Raumausbildung, die Beziehungen auf das Leben mußten um so stärker herausgehoben werden, entweder auf der Seite des bloßen Daseins, wo sie namentlich in der gegenwärtigen Zeit, in einen sonderbaren Kampf mit dem Bestreben der reinen Darstellung der Form des Universums und der Befreiung von dem Bedürfniß getreten ist; oder auf der Seite des Seins und der höchsten Idee, wo die gothische Baukunst das Streben zum Ueberirdischen darstellte.

Ganz zurück trat in der neuen Zeit die Tanzkunst, da in den Versammlungen der Christen nur das geistige Schauen, nicht aber das körperliche, gelten sollte. Der Gottesdienst der Christen ist ein Hingeben an das Göttliche, ein Selbstvernichten und Aufgehen im Göttlichen; religiöser Tanz aber wäre gerade Darstellung und Heraushebung des eignen Selbst gewesen, und dies durfte wenigstens nicht im Momente der Andacht irgend wie belebt werden. Wohl aber konnte dem Tanz sein symbolisches Leben gestaltet bleiben im Leben der öffentlichen Volksfreude, wo man ein höchstes Prinzip auch für die neue Zeit hervorrufen und befestigen könnte, um dem Leben und Bewe-

gen der Menschheit einen höhern Charakter zu geben und die höhere kosmetische Tendenz der Tanzkunst ins Leben zu setzen.

§. 75.

Außer dem Polytheismus und Monotheismus ist noch in der Volksverschiedenheit der die alte und neue Zeit darstellenden Menschheit, und zwar in der innersten Anlage und Erregbarkeit für das Erfassen der Welt, ein Element verschiedenartiger Entwickelung, das, mit jenen beiden Prinzipien zusammentreffend, das Leben mit zu einem Gegensatz gestaltete und in der neuen Zeit das Romantische erzeugte.

Durch die Völkerwanderung ging das alte Menschengeschlecht unter, und es trat ein neues an die Stelle, auf mancherlei Weise das Alte verdrängend, sich damit mischend, es in sich aufnehmend und so vernichtend. Denn obgleich es wahr ist, daß die Sieger sich nach den Besiegten bilden, wenn diese auf einer höhern Stufe der Kultur stehen als jene, und obgleich dies auch bei Gelegenheit der Völkerwanderung sich bewährte: so hielten die Völker, welche siegreich sich des römischen Reichs bemächtigten, obgleich sie fremde Bildung annahmen, doch den innersten Grundcharakter ihres Wesens fest, und die fremde Bildung wurde ihnen, wenigstens den meisten, ein Mittel, diese ihre innere Eigenthümlichkeit zu einem wirklichen Leben zu entfalten, und in edlern Erscheinungen hervortreten zu lassen. Da aber freilich die an sie kommende Bildung der Vorzeit ihnen eine fremde war: so mußte sie jenes Ursprüngliche doch mehr oder weniger anders modificiren, wobei es zwar immer ein Andres wurde, als der Charakter des Alterthums darstellte, aber auch immer ein Andres, als es ursprünglich

ſelbſt war. Soll uns daher der weſentliche Grundunterſchied in dem Geiſte der Völker der neuen Zeit von dem Geiſte des Alterthums völlig klar werden: ſo müſſen wir ihn aufſuchen bei den Völkern, die lange genug fern blieben von dem Einfluſſe des Alterthums, um ſich bei ihrer Fortbildung zu einem geregelten Leben in ihrer Eigenthümlichkeit ſelbſtſtändig feſtzuſetzen, und ſich reiner zu erhalten im Fortgange ihrer Bildung.

Bei näherer Betrachtung ergiebt ſich denn, daß die weſentlichſte Verſchiedenheit in dem Geiſte der Völker beider Perioden beſteht in der Verſchiedenartigkeit der innern Erregbarkeit durch die Außenwelt und in der verſchiedenen Art, wie die Bedeutung des Verhältniſſes zwiſchen Welt und Menſchen dabei aufgefaßt wurde.

Die Menſchheit des Alterthums, ich meine damit die Völker, die mit Erfolg ſich zur Menſchheit auszubilden ſtrebten, legte die höhere Bedeutung der Erregung durch das Univerſum in die Außenwelt und erfaßte ſie dort als ein Aeußeres, wodurch eben das Vorwalten des Plaſtiſchen wieder mit unterſtützt wurde. Die Menſchheit, wie ſie nach der Völkerwanderung in den Germanen auftrat — denn Germanen bilden den Hauptſtamm des Menſchengeſchlechts in der neuen Zeit — fand dieſe Bedeutung der Erregung durch das Univerſum in der Erregung ſelbſt, oder beſſer: Es fühlte die höhere Bedeutung unmittelbar in der Erregung zugleich mit. Daher war das Leben der Menſchheit im Alterthume mehr ein äußeres der Natur, der Menſchheit nach der germaniſchen Grundlage, mehr ein inneres ſittliches (teleologiſches). Dieſe Grundverſchiedenheit offenbart ſich aber vorzüglich in den beiden großen Momenten aller Erregbarkeit für das Leben, nämlich der Erregbarkeit für das Entſtehen oder in dem Fortpflanzungstriebe

und der Erregbarkeit für die Lebensdauer oder dem Erhaltungstriebe, dessen Wichtigkeit wir schon in dem Kampfe um das Dasein und dessen Verhältniß zu dem Ausgleichenden der Form früher kennen gelernt haben. Ob diese verschiedene Grundanlage für das Erfassen der Welt eine ursprüngliche sei, oder ob sie sich vielleicht zugleich mit der Ausbildung der Ahnung durch das polytheistische Prinzip der Furcht gesetzt habe, können wir hier dahingestellt sein lassen, genug, daß wir sie in dem Charakter der genannten Völker wirklich vorfinden, als ein die Scheidung beider Zeitalter unterstützendes, gleichsam als die Empfänglichkeit für eine ganz verschiedenartige Entwickelungsart.

Das Entstehen ist Resultat der Liebe; denn da die Liebe die innigste Beziehung auf die Form des Universums ist, die Form aber das, wodurch alles besteht und da ist; so muß auch die Liebe das sein, woraus alles entsteht. Es ist daher unrecht und ein Beweis von Beschränktheit, wenn man die Benennung Liebe für den Fortpflanzungstrieb tadelt, mag man immerhin die Beiwörter: thierisch, körperlich, physisch hinzufügen; Liebe bleibt wenigstens immer die Basis des Geschlechttriebes, und ich möchte diese am liebsten nennen die Liebe der Natur im Gegensatz gegen die Liebe der Freiheit (nicht der Willkühr, denn diese kann in der Liebe nicht statt finden). Die Liebe der Natur aber ist in ihrem innersten Wesen Selbstliebe, denn die Natur liebt immer und überall nur sich selbst; aber die Liebe der Freiheit ist Hingebung und Vernichtung der eignen Individualität. In der Liebe der Natur ist die Form nur als Bedingung des Daseins, in der Liebe der Freiheit aber ordnet sich das Dasein unbedingt der Form unter. Beide aber können in dem Verhältniß beider Geschlechter, Behufs der Fortpflanzung, Eins werden und

ſollen es auch. Es wird dieſes Zuſammenſchmelzen auch wirklich erfolgen, ſobald ſich die Menſchheit aus dem Zuſtande der Thierheit emporgearbeitet hat, und es wird alſo natürlich eben ſowohl im Alterthum, als in der neuen Zeit ſtatt gefunden haben. Dennoch kann die Liebe, als Geſchlechtsverhältniß in Bezug auf die Fortpflanzung, in beiden Perioden einen ganz verſchiedenen Charakter gehabt haben, und hatte ihn wirklich. Im Alterthum ſowohl als in der neuen Zeit, war, wie immer und überall in der Geſamtfolge der Erregungen, bei jenem Verein die Liebe der Natur das primum movens; da aber die höhere Bedeutung jeder Erregung in die Außenwelt gelegt und ſomit eine äußere wurde: ſo fiel die Liebe der Freiheit bald zuſammen mit dem Plaſtiſchen, dem Erfaſſen des Moments mit momentan-abgeſchloſſenem Intereſſe, und das Veredeln der Liebe wurde bedingt durch die Schönheit oder durch das Sichtbare der Form, von wo herab wieder aller Einfluß des Sittlichen bedingt und afficirt wurde. Der Grieche liebte daher die Schönheit, und ſeine Veredlung der Liebe entwickelte ſich nur auf dem Wege zu einem reinen Für-ſich-Erfaſſen der Schönheit. Durch dieſe Geſtaltung der Liebe wurde es eben möglich, daß ſelbſt die Gleichheit des Geſchlechts nicht ſtörend wirkte, und die Männer- oder Knabenliebe der Alten, die freilich, auf der Stelle der Liebe der Natur betrachtet, nur Unnatur war, erhält als ein reines Für-ſich-Erfaſſen der Schönheit in Liebe, eine merkwürdige Bedeutung, in ſo fern als ſie beweiſt, daß bei dem Griechen dieſes Erfaſſen überwiegend werden konnte bis zur völligen Verdrängung der Liebe der Natur, oder, welches freilich das Verwerflichſte in der Sache war, bis zur Verwirrung und Entſtellung derſelben. Es iſt aber auch zugleich dieſer Umſtand

ein Beweis, wie wenig die Liebe der Freiheit im Alterthum auf einem ſittlichen Grunde ruhte, ſondern nur auf einem äſthetiſchen.

Weil aber bei den Völkern, welche nach der Völkerwanderung die ſtrebende und ſich fortbildende Menſchheit darſtellten, die Bedeutung der Erregungen durch das Univerſum unmittelbar in und mit dieſen zugleich gefühlt wurde: ſo war ihnen das plaſtiſche Erfaſſen, die Analogie des Räumlichen ferner, näher dagegen die Analogie des Zeitlichen im Werden, oder vielmehr ſie lag unmittelbar darin. Nicht alſo der Moment wurde als ein Stehendes überwiegend erfaßt, ſondern mehr das Werden in ſeiner Flucht mit ſeiner tiefbegründeten Beziehung auf das Wollen und Sollen. Als daher auch die Liebe der Natur Eins wurde mit der Liebe der Freiheit, da wurde dieſe Verſchmelzung auch afficirt von dem Erfaſſen des Werdens in ſeiner Flucht, und das Erfaſſen des Moments blieb untergeordnet für die Bezeichnung des Blüten-Moments des Werdens, wodurch es denn ſeine Bedeutung erhielt, aber nicht für ſich. Zwiſchen beiden Geſchlechtern vermälte ſich alſo nicht Moment mit Moment, ſondern Leben mit Leben. Daher auch der ſcheinbare heitere Charakter der Liebe bei den Griechen und der tiefere bedeutungsvollere in der neuen Zeit, beide nicht gerade, wie ſo viele geglaubt haben, Folge einer richtigen oder unrichtigen Lebensanſicht, oder geiſtiger Geſundheit oder Krankhaftigkeit, ſondern urſprünglich begründet im Geiſte beider Zeiten und der darin lebenden Menſchheit, und zwar beide darin begründet mit ihrem Trefflichen und Verwerflichen.

Was die Treue in der Liebe, ſo wie den ganzen Entwickelungsgang einer Leidenſchaft dieſer Art betrifft: ſo deuten auch dieſe ſchon die weſentliche Verſchiedenheit

zwiſchen dem Alterthum (bei den Griechen) und der neuen Zeit an. Da das ſittliche Gebiet des Werdens dem Erfaſſen des Moments mit momentanem Intereſſe untergeordnet war: ſo konnte freilich das Einswerden der Liebe der Natur oder des Triebes mit der Liebe der Freiheit heftige Erregungen hervorbringen, die in der innigſten Vereinigung mit dem Gegenſtande ihr Ziel hatten. Dieſe Vereinigung war nun der höchſte Punkt, der Moment des Aufgehens zweier Individuen in einer Empfindung und wechſelſeitig des Einem in dem Andern, wodurch einem Dritten das Daſein gegeben wurde. Obgleich nun durch den Beſitz die innigſte Vereinigung beider Individuen ein Bleibendes geworden zu ſein ſcheint, ſo war doch dieſes Bleiben nur gewiſſermaßen als das Erfaſſen des Moments zu einem Stehenden zu betrachten, bewirkt durch Wiederholung. Der Moment wurde, wie bei aller plaſtiſchlebendigen Dauer, ein Bleibendes, in ſo fern er ſich willkührlich erneuen ließ. Aber weil in dieſer iterativen Reihe von Momenten der erſte der höchſte iſt, und der Trieb, oder die Liebe der Natur, nach und nach erkaltet, ſo ſollte man billig erwarten, die Liebe der Freiheit werde immer mehr das Uebergewicht erhalten und nach und nach ganz in die Stelle der Liebe der Natur treten, die ihrem Weſen nach an Jugend und Fülle der Kraft gebunden iſt; allein da bei den Alten und vorzugsweiſe bei den Griechen, die Liebe der Freiheit bedingt wurde durch die Schönheit oder im plaſtiſchen Erfaſſen aufging, die Schönheit aber ebenfalls der Abnahme unterworfen iſt: ſo wird dadurch eher noch jene Erkaltung des Triebes befördert werden, und beide ſich wechſelſeitig durchdringen zur Darſtellung einer Progreſſion der Abnahme von jenem höchſten Moment an bis zum endlichen Aufhören der Leidenſchaft und der in ihr

lebenden Liebe. Ist der Mann jung und kräftig: so wird bei ihm die Progression der Abnahme um so schneller von Statten gehen, ohne daß deshalb die Erregungsfähigkeit zugleich mit aufhöre, und sie wird nur zubald wieder thätig werden für einen andern Gegenstand und so die ganze Progression erneuern, um so mehr, da durch die erste Leidenschaft die Empfänglichkeit und Erregbarkeit vergrößert und durch die Befriedigung zum Bedürfniß geworden sind. Gewöhnlich ist es, daß jene Progression bei dem schwächern, in der Liebe sich mehr leidend verhaltenden, weiblichen Geschlecht, sich langsamer entwickelt und von der Schnelligkeit der Abnahme auf Seiten des Mannes übertroffen wird. Dadurch erfolgt nicht selten bei dem Weibe eine völlige Erneuung der Leidenschaft für denselben Gegenstand, welche natürlich unangenehme Folgen haben muß.

Dieser bisher dargestellte Entwickelungszustand der Liebe war bei dem sinnlichfeurigen Orientalen der Erzeuger der Vielweiberei und aller Ränke des Harems, bei dem Griechen und dessen Monogamie aber bedingte sich dadurch die eheliche Treue nur als eine bürgerliche, also eine mittelbar- und abgeleitetsittliche, nicht eine unmittelbar- und ursprünglichsittliche Tugend. Das Herkommen sicherte den Kindern der rechtmäßigen Ehe ihre Mutter, und zwar sowohl auf der Seite der Mutter selbst, als auf der Seite des Mannes. Auf der Seite der Mutter durch die Gynecäen, auf der Seite des Mannes aber dadurch, daß dieser sich ein Gewissen daraus machen mußte, sich willkührlich von seiner Frau zu trennen. Aber bei der damaligen Gestalt der Liebe und Ehe durfte er sich kein Gewissen daraus machen, außer der Ehe in vorübergehende Verbindungen sich einzulassen, wenn nur der Ehestand überhaupt, als ein bürgerlich-sittliches Institut, dadurch nicht gefährdet wurde.

Er konnte also jene Progression der Abnahme vom ersten und höchsten Moment ab wieder erneuern, was denn auch selten unterblieb und ein eigenthümliches Leben eröffnete, für welches die Klasse der Hetären, mehr oder weniger gebildet, dem strengern bürgerlichen Leben ihre eigne Welt an die Seite setzte, und wo die Möglichkeit aller Abstufungen in der Verschmelzung der Liebe der Natur mit der Liebe der Freiheit durch das momentane Erfassen mit momentanem Interesse bedingt war, bis zur reinen freudigen Anschauung und Verehrung der Schönheit an sich, deren Genuß selbst dem ehrwürdigsten Greise zum Lobe angerechnet wurde. Daher kann man füglich das Hetären-Wesen der Griechen, als Bedürfniß ihres plastischen Erfassens ansehen, wenigstens war es seiner Eigenthümlichkeit nach ein Erzeugniß dieses Erfassens.

Deßhalb spricht sich aber auch dieser Charakter der Geschlechtsliebe in ihrer Religion und Mythologie aus, wie dies bezeugt die Herrschaft und Verehrung der goldnen Aphrodite und die Liebeshändel der Götter, vorzüglich aber des Zeus, bei welchem, als einem Symbol der weltbeherrschenden Kraft, diese Liebeshändel als Beweise der unerschöpflichen Thätigkeit seiner Mannheit und zeugenden Kraft, ebenfalls eine symbolische Bedeutung haben, trotz der Naivität in seinem ehelichen Verhältniß zur Himmelskönigin und trotz deren Eifersucht.

Bei den Völkern der neuen Zeit und der Anlage in denselben für das Erfassen des Werdens mit sittlichem Interesse, wo der Moment nur Bezeichnung der Blütenhöhe des Werdens ist, wurde natürlich in der Liebe das ganze Leben erfaßt. Sittliche Schönheit war nun die Bedingung der Liebe der Freiheit, und diese zeigte daher auf ihrer Entwickelungsbahn folgende Erscheinungen:

1) Ein bestimmtes Vorwalten der Liebe der Freiheit vor der Liebe der Natur selbst bei starker Sinnlichkeit.

2) Heraushebung und vorzügliches Umfassen des Sittlich-Schönen, und Unterordnung des Plastisch-Schönen. Das Sichtbare der Form wird mehr getrennt gehalten, als dasjenige, woran sich das Leben des Sittlich-Schönen sichtbar macht; daher mehr der Ausdruck geliebt wird in der Form, als die Form an sich.

3) Da nicht Moment mit Moment, sondern Leben mit Leben sich vereinigt: so wird auch die Treue in dieser Liebe einen ursprünglich sittlichen Grundcharakter haben, und als ein nothwendig in der Liebe selbst Begründetes erscheinen.

Dies alles concentrit sich aber in einer merkwürdigen Verschiedenheit zwischen der Liebe des Griechen und des Germanen, einer Verschiedenheit, die das eigentlich innerste Leben derselben trifft, und sich darauf gründet, daß, da bei dem Germanen durch die Liebe ein ganzes Leben umfaßt wird, dieses nun auch als ein Ganzes umfaßt und geliebt werden muß, in solchem Ganzen aber, als in einem Werden, wo der folgende Augenblick den vorigen vernichtet, die Liebe immer nur ein wirklich Bleibendes treffen kann, das sich darstellt als ein Ewiges, daß dieses Bleibende aber nothwendig wird ein durchaus anderes sein müssen, als das, welches dem Griechen durch das plastische Leben, durch das Erfassen des Moments, gegeben wurde. Bei dem Griechen nämlich konnte sich, vermöge dieses Erfassens der Welt, die Liebe der Freiheit nur beziehen auf ein solches Stehen und Bleiben des Moments, wie es durch jenes Erfassen gegeben war. Da dies nun wirklich erst seine Vollendung erhielt in der Kunst, wo es eben frei gemacht wurde von dem Haften an der Flucht des Werdens, und

ſo erkannt wurde, in ſeiner Beziehung auf ein Ewiges; ſo war auch die Liebe der Freiheit bei den Griechen in ihrer höchſten Reinheit Liebe der Kunſt, oder wenigſtens des Kunſtideals. Das Ewige, das der Grieche liebte in dem geliebten Gegenſtande, konnte ihm erſt Bedeutung erhalten durch die Kunſt. So bezog ſich alſo im eigentlichen Sinne des Worts auf das geliebte Individuum nur die Liebe der Natur; das Ewige, der eigentlich höchſte Gegenſtand der Liebe der Freiheit, war an dem geliebten Individuum nur eine flüchtige Erſcheinung im Werden, und es konnte daher auch nur eine momentane Vergötterung in dem Momente des innigſten Vereins ſtatt finden, der daher auch ſo natürlich und leicht eine Vergötterung in der Kunſt bedingte, in welcher aber immer das wahre Ziel und der Schlußſtein aller höhern Liebe lag.

Bei dem Germanen hingegen, der das ganze Leben des geliebten Individuums umfaßte, mußte das Bleibende, Ewige, in einem Andern geſucht werden, und da alles Sittliche und ſittliche Intereſſe ſich bezieht auf die Freiheit, auf das Wollen, dieſes aber, als ein Inneres, das Sein und Leben des Individuums beſtimmt bei ſeinem Erſcheinen, von innen heraus: ſo wird auch, wenn dieſer innere Beſtimmungsgrund nun, als das Bleibende, Ewige, der Gegenſtand für die Liebe der Freiheit wird, dieſe ſelbſt, und nicht bloß die Liebe der Natur, das Individuum treffen; das höchſte Ziel dieſer Liebe wird alſo unmittelbar liegen in dem geliebten Individuum, nicht, wie bei dem Griechen, außer demſelben in der Kunſt, und ſo wird in der neuen Zeit ſich ergeben in der Liebe (und dem Verhältniß beider Geſchlechter) eine Menſchwerdung des Göttlichen in dem geliebten Individuum, aber freilich durch die Begeiſterung des Liebenden; eine Menſchwerdung des Göttlichen, die,

wenn sie völlig wechselseitig ist, und in dem Momente der Zeugung die hohe Gluth ihrer Begeisterung festhält, dasteht als die bedeutendste und erhabenste Lebensentwickelung in Bezug auf das Entstehen des Menschengeschlechts. Darum wird aber auch die Treue in der Liebe nun in derselben gegründet sein durch die Liebe selbst. Denn da das eigentlich Geliebte, das Bleibende und Ewige, als ein Inneres gilt in dem geliebten Individuum und von diesem selbst in seiner Beziehung auf die Form des Universums festgehalten werden kann: so wird auch die Liebe für dasselbe ein Bleibendes werden, wenn sie wirklich dafür und nicht für ein Anderes war; da kein Grund vorhanden ist, warum sie aufhören sollte, da der Gegenstand derselben nicht aufhört, wenigstens nicht als ein äußeres Erscheinen im Werden untergehen darf, so daß es erst seine Beziehung, als ein Ewiges, durch die Kunst bewähren dürfte, wie die Schönheit.

Durch diese wesentliche Verschiedenheit der Liebe in der alten und in der neuen Zeit wird auch noch etwas andres klar. Der Grieche konnte Bildsäulen und Bilder verehren, selbst mit glühender Andacht, weil bei ihm der Gegenstand der Liebe der Freiheit eigentlich ein Aeußeres war, das noch dazu im Werden als flüchtige Erscheinung ihm bald entschlüpfte, und das er an einem Kunstgebilde sich gleichsam als ein Ewiges erst bewähren sah. Der Grieche verehrte also die Bildsäule wirklich, denn sie gab ihm den Gegenstand seiner Verehrung, das Schöne, als ein Für-sich-Bestehendes, frei von allem anderweitigen Interesse, das immer störend dazwischen tritt, sobald das Schöne im Werden erscheint. In der neuen Zeit ist der Gegenstand der Liebe ein Inneres, das auch ein Leben von innen herauswirkt, und wenn auch wirklich eben dadurch, daß die Liebe der Freiheit nun ganz das Individuum

trifft, etwas Aehnliches bedingt wird: ſo bleibt ſie doch immer Liebe und verehrende Andacht für ein Inneres, und ſteht alſo auch in jedem Moment auf dem Wege zu ihrer eignen Reinigung und Befreiung von der Individualität. Es konnte daher auch in der katholiſchen Kirche die Verehrung der Bilder nur ſein Verehrung eines Symbols mit Beziehung auf ein Inneres, denn an dem Bilde ſelbſt haftete der Gegenſtand der Verehrung nicht, oder es war wirklicher Rückfall zum groben Fetiſchismus und Abgötterei.

Die Menſchwerdung des Göttlichen in dem geliebten Individuum durch die Begeiſterung des Liebenden iſt es, was man durch die eigentliche Benennung des Romantiſchen in der Liebe bezeichnet, und das ein wichtiges Element in dem Begriffe Romantik überhaupt war. Es entwickelte dieſe Romantik ihr volles Leben in der kräftigſten Zeit des Mittelalters und erhob das weibliche Geſchlecht, das vermöge ſeiner leidenden Natur, als Ziel und Gegenſtand für die thätige männliche, auch Gegenſtand der Verehrung des Mannes wurde, zu einer hohen ſittlichen Schönheit, die es ſeit dem in ſolcher Tiefe, Reinheit und auch wohl Allgemeinheit nie wieder erreicht hat, wovon ſelbſt in der Religion ſich der ideale Widerſchein zeigte in der Verehrung der Maria, die als Geliebte des höchſten Göttlichen, des Weltprinzips und ewigen Quells aller Liebe und als Mutter des göttlichen Lebensprinzips der Menſchheit daſteht, als ein Ideal weiblich-ſittlicher Vollendung und alſo eine ächt romantiſche Idee iſt. Aber freilich hat ſeitdem jene romantiſche Grundlage in der Liebe ſpäter, in den uns nähern Perioden der neuen Zeit, eine andre Geſtalt angenommen. Da bei dem Erkalten der religiöſen Innigkeit, und, in einem ſchwächern Geſchlecht, bei dem Gefühl des

Mangels an Kraft in jedem Einzelnen, das Werden anders als durch die Masse zu beherrschen, das Sentimentale, diese innige Theilnahme an dem Werden, hineingezogen wurde mit seiner Wehmuth: so kam dadurch auf der einen Seite in die Religion etwas Trübseliges, dem nun leider die Frivolität sich gegenüber stellte; auf der andern aber, wie dies aus unsern meisten Romanen zu ersehen, wurde die Liebe in einen krankhaften Zustand versetzt, indem sie den Kampf gegen die Nothwendigkeit des Werdens vorzüglich heraushob.

Daß aber jener hohe romantische Geist nicht etwa eine flüchtige Erscheinung, eine nur durch irgend wie herrschend gewordene Meinung erfolgte Anregung einer gewissen Zeit, also eine Art Mode, gewesen sei, sondern daß die Anlage dazu in dem germanischen Stamme überhaupt, so wie selbst in der ganzen neuen Zeit begründet sei, beweist, außer jenem krankhaften Zustande der neuen Zeit, der Geist des frühsten germanischen Alterthums, die Keuschheit der germanischen Jünglinge, die Thätigkeit und der Einfluß der Frauen auf öffentliche Angelegenheiten, ihr Priesterthum, in welcher Würde sie bedeutender erscheinen, als die Priesterinnen irgend eines frühern Volks; ferner als einzelner Fall Hermanns und Thusneldens Verhältniß und der eigenthümliche Charakter, den die Liebe in Sagen und Gesängen, die sich auf das frühste germanische Alterthum beziehen, darstellt. Natürlich war es aber wohl, daß, als das Christenthum sich unter jenen Völkern festsetzte, dieser eigenthümliche Charakter in der Liebe, bei seinem Zusammentreffen mit dem Geiste des Christenthums, ein Leben erzeugte, in welchem sich jene Romantik der Liebe noch feuriger und erhabner entwickeln konnte, als in der vorchristlichen Zeit; so wie umgekehrt das Christenthum selbst dadurch ein

beſondres romantiſches Gepräge erhielt, in dem es auf ſeinem Wege zur Vernichtung aller Individualität feſtgehalten wurde bei einer Menſchwerdung des Göttlichen in einem Individuum durch die Liebe eines andern. Dadurch entſtand eine Vergöttlichung der Menſchheit, die ſich aber an die Individualität Einzelner band, dagegen es in dem Geiſte des reinen Chriſtenthums liegt, in ſeiner Vergöttlichung alle Individualität aufzuheben.

Das Zweite in der Erregbarkeit für das Leben war die Erregbarkeit für die Dauer deſſelben oder der Erhaltungstrieb, und es wurde zugleich als ein Merkmal der Wichtigkeit deſſelben angeführt, daß er das eigentliche Gebiet ſeiner Thätigkeit habe in dem Kampfe mit der Welt um das Daſein. Dieſer Trieb hat aber ſeiner Natur nach eine doppelte Beziehung: nämlich 1) auf die Erhaltung des Einzelnen, alſo auf die eigne Erhaltung, und 2) auf die Erhaltung der Gattung. Die Erhaltung der eignen Perſönlichkeit ſcheint nun wohl zunächſt allein in dem Erhaltungstriebe zu liegen. Die Erhaltung des Gattung aber, als eine höhere und alſo ſpäter zu erreichende Stufe, zu folgen; dennoch aber liegt auch die Erhaltung der Gattung ſchon beſtimmt als Trieb begründet und zugleich mitgegeben in dem Fortpflanzungstriebe, in der Liebe für die Kinder und in der natürlichen Sorgfalt für deren Erhaltung. Dieſe beiden Seiten oder Thätigkeiten des Erhaltungstriebes, obgleich es ſcheint, als ob die eine erſt bei klarem Bewußtſein ſich durch Ueberlegung aus der erſtern entwickeln müßte, haben beide ihre Würzel feſt in einem dunkeln Zuſtande bloßer Thätigkeiten der Natur und bedingen einander wechſelſeitig, ſo daß man ſchwerlich eine der andern unterordnen kann. Doch iſt ſo viel gewiß, daß der Trieb für die Erhaltung der Gattung, theils

ſchon an ſich, theils wenn er ins Bewußtſein getreten iſt und ſeine Entwickelung im geſellſchaftlichen Zuſtande begonnen hat, einen höhern Werth behauptet und beſonders im letztern Falle einen edlern, ſittlichen Charakter annimmt, als der Trieb der eignen Erhaltung; und es unterſcheidet ſich dann auch das Individuum eben durch das Vorherrſchen der einen Seite oder der andern als ein edleres oder unedleres, je nachdem entweder die Erhaltung der eignen Perſönlichkeit in dem Bewußtſein nur bedingt iſt durch die Erhaltung der Gattung und ihrer Entwickelung, oder umgekehrt die Erhaltung der Gattung nur durch die Erhaltung der eignen Individualität. Erſteres Verhältniß iſt die Quelle aller großen geſelligen Tugenden und Thaten; letzteres die Quelle aller Selbſtſucht, Kleinlichkeit und Engherzigkeit. Daß dieſe zweifache Beziehung des Erhaltungstriebes nach ſeiner Richtung auf Individualität oder Gattung, im Alterthum, ſo wie in der neuen Zeit, ſich deutlich gezeigt, daß es in beiden großen Zeitabſchnitten der Menſchengeſchichte Perioden gegeben habe, wo jenes edlere Verhältniß beider Thätigkeiten vorherrſchte und dem Geſamtleben ein großartiges Gepräge gab, ſo wie in andern wieder das entgegengeſetzte Verhältniß alles Edle und Erhabne zum Spott einer engherzigen gemüthsarmen Klügelei machte, weiß jeder, der die Geſchichte kennt. Daß aber dennoch der Geiſt des Chriſtenthums, obwohl er der Entwickelung dieſes Triebes in geſelligen Verhältniſſen Freiheit ließ, ihm in der neuen Zeit ein beſondres Gepräge gab, und daß auch der Einfluß des urſprünglichen germaniſchen Stammcharakters auf dieſes Verhältniß nicht ausblieb, wird wohl zu erwarten ſein.

Die Grundlage, wodurch ſich die germaniſchen Geſchlechter unterſcheiden von den Völkern des Alterthums,

war das unmittelbare Mitempfinden der Bedeutung der Erregungen durch das Universum zugleich mit denselben. Die ersten Erregungen, die sich auf den Erhaltungstrieb beziehen, sind enthalten in der Liebe zwischen Eltern und Kindern. Da nun bei dem ersten Erwachen dieser Erregungen ihre höhere Bedeutung, d. h. ihre Beziehung auf das Universum, zugleich mitgegeben ist und also ebenfalls mitwirkt, wenn auch nur in Gestalt eines dunkeln Triebes oder als Form eines Triebes: so wird doch dadurch sogleich im Gefühl selbst das Verhältniß und die Unterordnung der Kinder unter die Eltern, als ein heiliges, begründet sein, da es im Alterthum nur ein natürliches war, d. h. bedingt durch natürliche Abhängigkeit des Kindes von Vater und Mutter und durch den Erhaltungstrieb für die Gattung. Dieser tief im Innern liegende Unterschied läßt sich freilich zunächst noch nicht erkennen unmittelbar aus dem Verhältniß zwischen Eltern und Kindern in beiden Zeiten, dem Alterthum und der neuen Zeit, da die Erscheinungen, durch welche dieser Unterschied hervortreten könnte, dem Aeußern nach gleich bleiben und zuwenig oder gar keine Merkmale enthalten, woran man ihn wahrnehmen könnte; erst bei der weitern Entwickelung und im Fortgange der Combinationen mit einem andern einwirkenden Moment treten Differenzen ein, die auf wesentlichen Unterschied im ersten Ursprunge deuten, wie bei chemischen Verbindungen zwei Stoffe, die in ihren äußern Merkmalen wenig oder gar nicht von einander zu unterscheiden sind, doch, wenn sie mit einem Dritten sich mischen, ganz verschiedene Resultate geben und sich dadurch, als ihrem innern Wesen nach verschieden, beurkunden.

Das was in beiden Perioden zu den Erregungen des Erhaltungstriebes als ein Späteres hinzutrat, war der

Zuſtand der Geſelligkeit. Denn da die Erregungen jenes Triebes ſchon in der Kindheit der Menſchheit entſtehen und wirkſam ſind, die Kindheit aber immer, zwar im Zuſtande der Geſelligkeit, aber nur im Privatleben, entwickelt wird, d. h. im Kreiſe der Wenigen, welche die Erhaltung der Gattung unter ſich vermittelſt des Geſchlechtstriebes bewirkten und abmachten; ja, da ſelbſt der größere Umfang des geſelligen Zuſtandes, als etwas zwar nothwendiges, doch aber nicht durch einen beſondern Trieb bedingtes entſteht, denn der Geſelligkeitstrieb iſt nichts als eine andre Geſtalt des Erhaltungstriebes, die ſich gewiſſermaßen nebenbei ergiebt: ſo iſt dieſer geſellige Zuſtand immer als ein Späteres zu betrachten, deſſen beſondre Erregungen von der Erregung des Erhaltungstriebes und ihrer Eigenthümlichkeit werden ergriffen und gebildet werden können.

Im Alterthum deutet, bei der Entwickelung des geſelligen Zuſtandes, auf den weſentlichen Grundunterſchied der Erregungen des Erhaltungstriebes der Umſtand, daß nur wenig oder vielmehr gar nichts überging aus dem Geiſte des Privatlebens, was dem geſellſchaftlich-öffentlichen Zuſtande eine beſtimmte Geſtalt geben und als feſtes Prinzip ſie zuſammenhalten konnte. Denn obgleich der geſellige Zuſtand und der darin waltende Grundtrieb ausging aus dem Familienleben und aus demſelben hervorgehen mußte: ſo fehlte doch das Prinzip der Geſtaltung, das nicht aus dem Familienleben urſprünglich hervorging, weil dies, in ſeiner ganzen Geſtaltung durch die Natur bedingt, die höhere Bedeutung von außen erwartete und ſich daher, wäre es ſich ſelbſt überlaſſen geblieben, auf dem Wege zur Behauptung der individuellen Willkühr, alſo den geſellſchaftlichen Zuſtand wieder zerſtörend, entwickelt hätte;

und ſo wäre denn freilich ein Zuſtand eingetreten, auf den man mit Recht das hätte anwenden können, was Fries von dem Geſelligkeitstriebe der Menſchen ſagt: Sie müſſen zuſammenkommen, ſei es auch nur, um einander todt zu ſchlagen.

Bei dieſer erſten Grundlage der Erregungen des Erhaltungstriebes und dem Mangel eines urſprünglichen Geſtaltungsprinzips für das öffentliche Leben in demſelben, mußte nothwendig, nach oben angezeigter Eigenthümlichkeit, die höhere Bedeutung der Erregung in der Außenwelt zu erkennen, auch dieſes Prinzip in der Außenwelt gefunden werden, und es kam daher auch von außen und als ein Aeußeres und bildete und geſtaltete das öffentliche Leben von außen nach innen. Dieſes Geſtaltungsprinzip lag aber entweder in der natürlichen Geſtaltung durch äußere Noth, d. h. im Herkommen, welches ſich in einem Zuſtande erhalten kann, wo das Naturverhältniß noch ungeſtört fortwirken konnte in einfachern oder beſchränktern Lebenskreiſen; oder es kam durch die Idee eines Geſetzgebers, der die Außenwelt mit klarem Ueberblick umfaßte und daraus erkannte, was dem geſellſchaftlichen Leben nöthig war, oder durch die Willkühr eines Despoten, der den geſelligen Zuſtand als Mittel bloß in Bezug auf ſeine eigne Individualität zu geſtalten ſuchte. Daher im Alterthum der merkwürdige Gegenſatz des Despotismus mit einem faſt an zügelloſe Willkühr ſtreifenden Demokratismus; und bei den Griechen, namentlich das beſtändige Schwanken zwiſchen Demokratie oder vielmehr Ochlokratie und Tyrannei. Weil die höhere Bedeutung des geſelligen Zuſtandes, d. h. die Beziehung deſſelben auf die Form des Univerſums, nicht urſprünglich in den Erregungen des Grundtriebes mitgegeben war, ſo konnte ſie ſich auch nicht,

als immer nur von außen angebracht, ganz in das Innerſte hineinarbeiten und mit demſelben zu einem feſten Leben verſchmelzen.

Bei den germaniſchen Völkern war, wie mehrmals geſagt, die höhere Bedeutung der Erregungen zugleich mit dieſen, d. h. es war in ihnen zugleich die urſprüngliche Anlage, ſie als ein Höheres in ihrer Beziehung auf das Univerſum zu erkennen. Dies aber gab in Abſicht auf den Erhaltungstrieb in ſeinen erſten Erregungen, d. h. im Verhältniſſe zwiſchen Eltern und Kindern, die Heiligkeit dieſes Verhältniſſes ſelbſt und in dieſer das Geſtaltungsprinzip für die Entwickelung des Erhaltungstriebes im geſelligen Zuſtande, das nun nicht mehr von außen kommen durfte, ſondern ſchon von innen mit heraustrat. Die Heiligkeit des Verhältniſſes zwiſchen Vater und Kind trat auch in das Verhältniß des öffentlichen Lebens über, und zeigte z. B. in dem älteſten Zuſtande Deutſchlands, die Grundanlage eines aus dem Familienleben der einzelnen Hausväter hervorgehenden Volkslebens, welches durch prieſterliche Autorität begründet und zuſammengehalten wurde. Dieſes Volksleben wurde zwar in ſeiner Entwickelung geſtört durch das aus den Gefolgſchaften ſich entwickelnde Lehnsſyſtem, und in einen Zuſtand kriegeriſcher Subordination verwandelt, in welchem die Freiheit der einzelnen Landbewohner und Landbebauer, der eigentliche Kern und Stamm eines wahren Volkslebens, unterging; dennoch aber blieb immer das Prinzip und der durch denſelben bedingte Geiſt, wenn auch verdunkelt und von ſeinem urſprünglichen Entwickelungsgange abgeleitet, darin erkennbar und vorherrſchend, und hielt die Verſchiedenheit zwiſchen der alten und der neuen Zeit feſt, indem ſie vielmehr dadurch noch beſtimmter und ſchärfer ausgebildet wurde. Zwiſchen Führern

und Untergebnen, zwischen Fürsten und Lehnsmannen blieb das Verhältniß des Väterlichen und Kindlichen, und erzeugte so immer aus seinem innersten tiefbegründeten Leben das monarchische Prinzip, als ein höchstes Väterliches, und da der Vater nie willkührlich gegeben werden kann, sondern angeboren sein muß, zugleich die Erblichkeit der Monarchenwürde. Der ganze Staat oder das ganze Volk wurde dadurch zu einer Familie. Der oberste Herrscher vertheilt das Volkseigenthum, das Land, wie der Vater das Familieneigenthum unter die übrigen Familienglieder und natürlich unter die ihm zunächst stehenden Großen, und diese treten wieder gegen ihre Untergebne in ein väterliches Verhältniß u. s. w.

Merkwürdig ist es dabei, daß selbst die Schwächen des Lehnssystems in diesem Familiengeiste natürlich begründet sind. So wie ein alter schwachgewordener Familienvater, der sein Eigenthum seinen Kindern übergeben hat, zwar der Theilnahme an der Verwaltung des Familieneigenthums überhoben, aber doch immer geehrt und geschont wird: so verlor auch oft der Oberlehnsherr alle Macht und allen Einfluß durch die Macht der Vasallen, indem ja auch ganze Herrscherfamilien alt und schwach werden können. Dennoch finden wir, daß der Oberlehnsherr, trotz seiner Schwäche und Ohnmacht, trotz dem, daß er sich aller Mittel, eine selbstständige Gewalt zu üben, beraubt sah und sich derselben vielleicht selbst beraubte, doch lange Zeit hindurch wenigstens äußerlich geehrt, und immer noch als ein, wenn auch schwacher, Vater heilig gehalten wurde, bis er freilich zuletzt untergehen mußte, im Fall er sich nicht jugendlich kräftig wieder verjüngen konnte. So wie aber alles tief in der Natur und in den großen innern Beziehungen auf das Universum begründete

Heilige, wenn es umſchlägt und ausartet, gerade den ſchärfſten Gegenſatz, die ſchrecklichſten Gräuel, erzeugt: ſo ergaben ſich auch nicht ſelten die furchtbarſten Gräuel während der Herrſchaft des Lehnsſyſtems, wenn Rohheit und Leidenſchaft das Band der innern Heiligkeit des Verhältniſſes zerriſſen; ein Fall, der außer, daß mehre empörende Beiſpiele in der Geſchichte vorkommen, uns in ſeiner ganzen Furchtbarkeit und mit den ſchärfſten und beſtimmteſten Beziehungen auf das tiefſte und innerſte Grundprinzip, wie es von uns aufgeſtellt wurde, Shakſpeare in dem größten tragiſchen Meiſterſtück der neuen Zeit, im König Lear, darſtellt, deſſen tragiſche Eigenthümlichkeit ſich eben gründet auf die Störung jenes Prinzips und ſeines erſten Grundes in der neuen Zeit. Ich könnte noch andere Stücke deſſelben Dichters anführen, die auf derſelben Baſis gegründet ſind, wiewohl ſie Erſcheinungen andrer Art entwickeln, z. B. Hamlet, Macbeth u. ſ. w.

Dieſer bisher dargeſtellte, aus einer eigenthümlichen Geſtaltung des Erhaltungstriebes entſproſſene Geiſt des öffentlichen Lebens war aber in den germaniſchen Völkern mit allen Anlagen ſeines Grundcharakters, wenn auch noch nicht ganz entwickelt, in der vorchriſtlichen Zeit, und trat mit in das Chriſtenthum über. Dieſes gab nun eine höhere Befruchtung dazu, und vollendete die eigenthümliche Ausbildung der ganzen Entwickelung; denn obwohl das Chriſtenthum ſeiner Natur nach beſtimmt iſt, alles in ſich aufzunehmen, zu durchdringen und in ſich untergehen zu laſſen; ſo war doch in jenem Geiſte der Völker der neuen Zeit, trotz der innern Verwandſchaft deſſelben mit dem innerſten Leben des Monotheismus, die Eigenthümlichkeit der Entwickelung, beſonders innerhalb des kriegeriſchen Treibens des Lehnweſens, für ſich bereits zu ſtark geworden, als daß ſie

ſogleich hätte in dem höhern Leben des Chriſtenthums untergehen können. Sie hielt ſich, eben durch jenes kriegeriſche Element des Lehnsweſens, und offenbarte ſich durch Rückwirkungen auf das Chriſtenthum ſelbſt, das nun freilich nicht in ſeiner urſprünglichen Reinheit, und bei der Möglichkeit eines Uebergewichts des Menſchlichen, die, mit dem Eintreten jenes Prinzips aus dem Volksgeiſte auf einer ſchon beſtimmten Entwickelungsſtufe, mitgegeben war, ſogar nicht vor gefährlichen Entſtellungen geſichert blieb; aber auch bei einem großen Theile der Menſchen, trotz der Entſtellungen lange in einem großartigen Leben voll Innigkeit nnd Wärme ſeine Herrſchaft üben und bei vielen Einzelnen doch immer ſeine volle Kraft zeigen konnte.

Das Chriſtenthum brachte nun zu jenem, urſprünglich in den Völkern lebenden, Familiengeiſte noch in dem Monotheismus und deſſen ganzer ſelbſtſtändiger Entwickelung ein gleiches Väterliches, als höchſtes Prinzip, von außen hinzu, wie wir deſſen Wirkung ſchon in dem friedlich patriarchaliſchen Geſelligkeitszuſtande der Urzeit zu erkennen geneigt ſind. Beide, das tiefe urſprüngliche Innere und das erhabne Aeußere, begegneten ſich zum innigſten Verein; jener urſprünglich innere Geiſt hatte nun ſeinen verwandten Gegenhalt gefunden, wodurch er vor Ausartung in ariſtokratiſche Familienzerſplitterung und wenigſtens vor Vereinzelung und Untergang, wohin jedes einſeitig entwickelte Naturprinzip führt, geſichert und ein Leben hervorgerufen wurde, das da, wo es in ſeiner ganzen Reinheit und Eigenthümlichkeit waltete, die herrlichſten Erſcheinungen der Liebe erzeugte.

In dieſem Geiſte war das ganze Volk, ja die ganze Chriſtenheit eine Familie; alle Fürſten und Männer von

Anſehen, alle Häupter des Staats und des Volkes, Väter, ihr Haupt heilig; jeder Einzelne für ſie, wie ächte Kinder für ihren Vater, bereit ſein Blut zu verſpritzen; alle Frauen und Jungfrauen waren nicht bloß Weiber, in denen man das Geſchlecht liebte und begehrte und aus welchen der Naturtrieb, entweder nur für das Bedürfniß, oder von außen durch ein Kunſtleben veredelt, die einzelne Geliebte heraushob und iſolirte; ſie waren, vermöge des ſittlich-religiöſen Standpunktes des ganzen Zeitalters, Mütter, Schweſtern (auf höhern Stufen des bürgerlichen Lebens erhabne, beſonders verehrte Mütter und Schweſtern), oder ſie waren Geliebte, für welche jeder wieder ſein Blut zu verſpritzen bereit war. Die Männer wurden Brüder, und daher, bei der Nothwendigkeit des Kampfes gegen die dieſem Geiſte gegenüberſtehende Rohheit und Zügelloſigkeit eines noch nicht von ihm ergriffnen und deshalb zu wilder Zerſtörung geneigten Lebens, der Bruderbund des Ritterthums, in welchem ſich das vollſte und innigſte Leben dieſes Familiengeiſtes ganz erſchloß, beſonders da noch die oben für ſich entwickelte Liebe zwiſchen beiden Geſchlechtern, ſelbſt im Mittelpunkte dieſes Lebens und aus dem Innern deſſelben erwuchs und es mit tiefer Gluth belebte. Endlich als höchſtes Symbol über dem Ganzen die durch die Kunſt des Mittelalters ſo oft verherrlichte heilige Familie, die Mutter und der Sohn, hindeutend auf den überirdiſchen Vater, wie dies die tiefgefühlten Worte Schillers in der Braut von Meſſina ausſprechen:

Selber die Kirche, die göttliche, ſtellt nicht
Schönres dar auf dem himmliſchen Thron;
Höheres bildet
Selber die Kunſt nicht, die göttlich geborne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn.

In diesen Worten liegt überhaupt die ganze tiefere Bedeutung dieses Trauerspiels, nämlich die Zerreißung eben jenes heiligen Familienbandes und die Zerstörung jenes Geistes durch feindliches Walten der Leidenschaft auf einem Schauplatze, wo durch Verschiedenheit neben einander bestehender Religionen und durch Völkergemisch, jener Geist in seiner reinen Entwickelung zerstört wurde.

So haben wir denn vollständig entwickelt, was man ziemlich sonderbar von einem zufälligen Umstande mit den Namen Romantik, romantisch, romantischer Geist, romantisches Zeitalter bezeichnet hat, und gewöhnlich als Eigenthum der Ritterzeit betrachtet, auch wohl dadurch, daß man glaubt, es bestehe der Charakter der Romantik in dem Abenteuerlichen, in der Anhäufung von Wundern, seine gänzliche Unkunde desselben verräth.

Sehen wir nun auf das, was diese Grundverschiedenheit der neuen Zeit von der alten in den Künsten und ihrer Gestaltung wirkte, so finden wir, daß ihr Einfluß die, im vorigen §. aufgestellte, Anordnung nach der Möglichkeit ihrer Ausbildung unter dem Prinzip des Monotheismus, festhält und gleichsam bestättigt, und es läßt sich schon erwarten, daß der Geist der Romantik in der Poesie des Mittelalters werde seine volle Verklärung erhalten haben. Was die beschränkte Kraft der schwachen Sterblichen nicht zur Wirklichkeit zu bringen vermag, das nimmt ihr die Poesie ab, reinigt es in ihrem Feuer und macht es zu einer ihrer würdigen Schöpfung. Daher herrscht auch jene tiefe warme Innigkeit in der Poesie der gemüthvollsten und kräftigsten Zeit des Mittelalters.

Wenn auch die Musik in der spätern Hälfte der neuen Zeit sich vorzüglich erhob, und, namentlich in den letzten Jahrhunderten, durch außerordentliche technische Ausbildung

und die große Mannigfaltigkeit in ihren Erscheinungen, auf einer Stufe erschien, welche man für höchste Vollendung halten könnte: so beurkundet sich doch der Einfluß jenes Geistes des Glaubens und der Liebe zu deutlich in den erhabenen Kirchengesängen früherer Zeit, als daß man ihn als eine Erscheinung oder Nachwirkung aus der Romantik des Mittelalters verkennen dürfte. Aber wer kann eine Madonna von Raphael oder eine heilige Familie von einem alten Meister aus der schönen Periode der Malerei gegen den Schluß des Mittelalters anschauen, ohne von demselben Geiste ergriffen zu werden, der sich in den erhabnen Visionen der Künstler offenbart; und es bleibt wohl gewiß, daß erst jetzt die Malerei ihren höchsten Gipfel erreichte, da jetzt erst das Prinzip vorhanden war, durch welches sich ihr volles Leben entwickeln konnte.

Die Bildhauerkunst hatte freilich ihr Ziel erreicht im griechischen Alterthum, und wenn wir auch aus der neuen Zeit (ich begreife das Mittelalter mit darunter) Reliefs in Metall und mancherlei andern Stoffen, auch Schnitzwerke und Bildhauerarbeit besitzen, die von dem Genie und Talent der Künstler in der christlichen Zeit Zeugniß ablegen, so wird doch zugestanden werden müssen, daß ihnen das eigentliche Leben der Bildnerei fehlte, weil das Prinzip des Aufgehens des Göttlichen im Sichtbaren fehlte. Der christlich romantische Geist konnte sich aber höchstens noch bis auf Reliefs verbreiten, denn selbst die Anwendung der Bildhauerkunst auf die wichtigsten Personen in der Geschichte der christlichen Offenbarung bringt kein genügendes Leben in diese Kunst. Ein Christus in Marmor wird und kann nie das sein, was ein Apollo war und ist; und so können alle dergleichen Bildwerke nur als Denkmäler auf den Gräbern der Verstorbnen eine

Bedeutung erhalten, und ſie ſollen auch nur dies. Der Monotheismus wird die Bildnerei immer zurückdrängen.

Deſto wirkſamer aber zeigte ſich die Romantik, da wo das Bedürfniß ihr den Weg frei machte, in der Baukunſt. Ihr verdanken wir die kühnen über das Irdiſche hinausſtrebenden Formen der gothiſchen Baukunſt, in welchen ſich die fromme Erhebung, der tiefe Ernſt, mit einem Worte das ganze Gemüth des Zeitalters offenbarte. Es hatte alſo auch die Baukunſt wieder einen beſtimmten Charakter gewonnen aus dem Geiſte der Zeit und dem innerſten Leben der Völker, und brachte dieſen, und ſo mit in ihm, die Baukunſt abermals zur Vollendung; dieſe Vollendung kann in einer Kunſt immer nur erfolgen, wenn ein beſtimmtes Leben darin vollendet wird. Jetzt aber treiben wir leider ein charakterloſes Spiel mit den Formen des Räumlichen, miſchen alles, worin ſich beſtimmte Erſcheinungen des Lebens bei den Griechen und Römern ausſprachen, im Wahn, dadurch gar etwas eignes zu erhalten, bunt durch einander, machen Tempel zu Bädern und Theatern, ſchneiden überall Tempelformen zu und machen Kirchen zu Orangeriehäuſern, bauen mitunter gothiſche Thürme, gleich dem Thürmen auf dem Schachbrett und wiſſen ſelbſt nicht, ob wir Griechen, Römer, Italiener, Deutſche oder alles zugleich und alſo nichts von allen ſind. Ueberall tritt doch nur das Daſein und alſo das Bedürfniß hervor, welches durch fremde Formen aufgeputzt erſcheint, und wenn die Holländer in ihren Häuſern dieſes Bedürfniß geradezu ſich offen darſtellen laſſen, ſo iſt ihre Baukunſt wenigſtens ehrlich, eine Tugend, die wir der unſrigen nicht nachrühmen können.

§. 76.

Das Verkennen der Romantik ihrem innern Wesen nach und ihres Zusammenhanges mit dem ursprünglichen Geiste oder vielmehr der Seele der neuen Zeit, so wie das Streben, dieser neuen Zeit das Kunstleben des vorchristlichen Alterthums aufzudrängen, hat in dem Kunstleben der neuen Zeit alle innere Einheit und also auch alles wahre Leben zerstört, und hält die Liebe für die Kunst, und das Streben der Künstler in einer wunderlichen Verworrenheit befangen.

Es würde zuweit führen, wenn wir alle die Ursachen entwickeln wollten, welche in der Religion, den Staatseinrichtungen, dem Volks- und Wissenschafts-Leben begründet, den Geist der Romantik unterdrückten und, durch die Gestaltung des äußern und innern Lebens der Menschen überhaupt, auch das Kunstleben endlich so umbildeten, wie es gegenwärtig ist. Eine Ursache dürfte aber wohl nicht übergangen werden, nämlich die in dem wissenschaftlichen Leben theils selbst begründete, theils wenigstens damit zusammenhangende, weil sie gerade hierher gehört und mit dem Bildungscharakter der neuen Zeit zusammenfällt, und weil es endlich einmal Zeit ist, daß sie ernstlich beleuchtet und unumwunden dargestellt werde.

Seit dem Wiederaufleben der schönen Künste, wie man es gewöhnlich zu nennen pflegt, oder vielmehr, seitdem die wissenschaftliche Richtung der neuen Zeit anfing entschieden sichtbar zu werden, hat man das Studium der Antike und des Ideals in der Bildnerei und Malerei der Alten angelegentlich empfohlen, und von keinem ist dies wohl dringender geschehen, als von dem

berühmten Johann Winkelmann. Es ist dabei durchaus nicht zu verwundern, daß es so unbedingt geschah, ohne alle Berücksichtigung dessen, was in beiden Zeiten, dem Alterthum und der neuen Zeit, als wesentliche Verschiedenheit, und deshalb auch die Kunstentwickelung und das Kunstleben verschiedentlich gestaltend, vorhanden sein mußte. Man dachte nicht daran, daß das ganze Kunstleben des Alterthums aus dem innern Leben der damaligen Menschheit entsprossen war, und daß es sich also auch nicht als ein Aeußeres ohne weiteres auf die neue Zeit übertragen ließe, weil da schon ein bestimmtes Leben eigenthümlicher Art vorhanden war, das eben deshalb sich nicht so leicht mit einem andern ihm fremden amalgamiren konnte, sondern, und, wie ich glaube, doch wohl mit Recht, Anspruch auf eigne Entwickelung machte, und im Fall man sie ihm nicht gestatten wollte, sich durch Entstellung des Fremden rächen mußte. Daß Männer wie Winkelmann dies nicht beachteten, war, wie gesagt, sehr natürlich.

Seit dem funfzehnten Jahrhundert war die Beschäftigung mit den Schriften der Griechen und Römer überwiegend geworden, und hatte zuletzt jede auf Wissenschaft gerichtete Thätigkeit in Anspruch genommen. Das höhere geistige Leben, so glaubte man, wäre nur ein ausschließliches Eigenthum derer, welche die Dichter und Schriftsteller des griechischen und römischen Alterthums zerlegten, erst herauszubringen suchten, wie sie geschrieben hätten, nämlich was für Worte und Wörter, und dann, nach welchen Regeln der Sprache, wo denn zuletzt das Bestreben hervorging, eben so in der Sprache der Griechen und Römer zu schreiben und zu sprechen, wie sie selbst geschrieben und gesprochen hatten, und wodurch wissenschaftliche Hülfsmittel zu Zwecken an sich gemacht wurden. Dabei blieb das

Eigenthümliche der eignen Zeit und des eignen Volks in den ungebildeten Klassen desselben liegen, ohne sich zu einer Erscheinung edlerer Art entwickeln zu können, und versank durch Rohheit und durch den schiefen Blick der Gebildeten und Gebildetseinwollenden in Verachtung. Die höhern Stände, die wenigstens im Besitze des äußern höhern Lebens waren, bildeten sich auch größtentheils nur mehr äußerlich, und lernten diese äußere Bildung als etwas Wesentliches geltend machen, und da sie bei den Gelehrten nur Grammatik und Vocabeln fanden, im eignen Volke aber überhaupt Rohheit: so folgten sie um so lieber ihrer Neigung zu dem Fremden, wo dieses sich als Schimmer und Glanz eines Bessern zeigte.

So mußte freilich der dürre Vocabelkram die bessern Köpfe auf den Gedanken bringen, das wahre Heil sei doch wohl mehr im Leben, als in den Worten und Wörtern des Alterthums zu suchen, und da das Leben der griechischen Vorwelt ein Kunstleben, und Kunst die glänzendste Erscheinung darin war, die noch herrlich aus den hinterbliebenen Resten hervorstrahlte: so war es natürlich, daß man sich nun diesem Kunstleben eben so eifrig und ganz hingab, als man sich den Worten und Wörtern hingegeben hatte, um so ein reicheres und tieferes Leben in das ganze Studium des römischen und griechischen Alterthums zu bringen, und so wie man gewissermaßen die Sprachen der Alten herübergetragen hatte, glaubte man nun auch, die Kunst und das ganze innere Leben desselben herübertragen zu müssen. Etwas nicht genug zu schätzendes wurde allerdings dadurch erworben, nämlich eine gründlichere Kenntniß des innern und ein richtigeres Erfassen des höhern Lebens der Griechen, was immer zur Förderung einer edlern Bildung wirksam sein mußte.

Aber ich glaube auch nicht einmal, daß Winkelmann und seines Gleichen vor ihm und nach ihm, wirklich ein solches Herübertragen des Kunstlebens im Alterthum innerlich beabsichtigt haben, sondern daß sie, sich selbst fast unbewußt, eigentlich nur weise Benutzung dessen wollten, was Griechen und Römer in der Kunst geleistet hatten, so wie schon von Raphael und andern großen Künstlern das Studium der Antike wirklich benutzt worden war; nur blieb ihnen diese tiefer liegende Absicht verdunkelt, und sie konnten sie nicht zum völlig klaren Bewußtsein erheben, weil ihnen der Gegensatz, die Kenntniß des Ursprünglichen und Eigenthümlichen in ihrem Volke und ihrem Zeitalter fehlte, und sie dadurch verleitet wurden, ihre Absicht selbst zu verkennen und einseitig auszudehnen. Der damals herrschende französische und französirende Geschmack in der Kunst war es eigentlich, was Winkelmann und seine Freunde für Gegensatz des Antiken hielten. Daher tönt auch beständig die Nachahmung der Alten von Anfang bis zu Ende durch Winkelmanns Schriften, und seine Nachtreter und Nachbeter wiederholten dieses Getön so laut und so oft, daß freilich kein Gedanke an die Nothwendigkeit einer eigenthümlichen Entwickelung der neuen Zeit davor aufkommen konnte.

Doch eben diese Verdunklung war das Schädliche in der Sache, denn die Wahrheit wurde dadurch zugleich mit verdunkelt. Männer, wie Winkelmann, gab es auch in der Rede- und Dichtkunst, und man betrat, so ergriffen von dem Zauber des Alterthums, eine Bahn, die weitab von der eigenthümlichen Entwickelung der neuen Zeit führte, wodurch der ursprüngliche Geist derselben immer mehr verdunkelt wurde, und, da natürlich nur Wenige im Stande waren, den Geist einer entschwundenen Vorwelt mit Liebe

und Begeisterung zu umfassen, das Eigne, Ursprüngliche sein Leben und seine Wärmen verlieren mußte. So trat eine Erkaltung für alles Schöne, Große und Erhabne ein, und ein Indifferentismus, der das Zeitalter dürftig und gemüthsarm machen half, um einer Kennerschaft Raum zu geben, welche das tiefe Gefühl durch kalte, schwankende und sich selbst genügende Kritik und die Begeisterung durch Affectation ersetzte.

Nichts aber ist einer solchen kritischen, nie zu befriedigenden und nie zu begeisternden Kennerschaft günstiger, als das Ideale der Plastik, wie es von den meisten Künstlern der neuen Zeit aufgefaßt, und aus dem griechischen Alterthum, an ihren eignen Werken, in die neuere Zeit übertragen wird. Diese kalten, charakterlosen und lebensleeren, nach winkelmannischen Regeln und dem Muster der Antike äußerlich zugeschnittenen Gestalten, sind so recht dazu geeignet, wieder in alle Regeln und Partikeln von Regeln zerlegt zu werden; es ist so nichts darin, worüber man die Kritik vergessen könnte, daß man beinahe glauben sollte, sie wären ausdrücklich nur für die Kritik gearbeitet. Dabei kommt noch in Anschlag, daß selbst die bessern, ja die besten, doch nie als ein Eigenthum unsrer Zeit und unsers Lebens mit dem tiefsten Herzen und Gemüth unmittelbar, sondern immer nur erst durch ein Zurückversetzen in eine fremde Welt mittelst der Phantasie genossen werden können, weil sie ja eigentlich einer fremden Welt angehören, so, daß wieder nur Wenige da sind, die sie mit begeisterter Liebe umfassen können. Und was thun die, welche es nicht können? Je nun, sie kritisiren und affectiren. Nein, lieber her mit einer frischen kräftigen Natur, und sollte es auch niederländische sein! Lieber diese, als ein todtes Ideal, für welches kein Herz höher schagen kann!

Und wirklich müssen wir Söhne der neuen Zeit gestehen, daß uns eine treu und lebendig in ihrer Wahrheit dargestellte Natur immer mehr zusagt, als eine bloß ideale Form, vorzüglich wenn sie in Charakterlosigkeit ausartet, und bloße — Manier wird. Bei den Griechen und Römern war freilich im Ideal (dem plastischen) das höchste Leben der Kunst, und mußte es, aus allem Bisher-Aufgestellten, nothwendig sein. Das Aufgehen des Göttlichen im Sichtbaren der Form, ihr ganzes für die plastische Auffassung des Schönen und der Welt überhaupt ausgebildetes Leben und der Polytheismus, der diese ideale Plastik für die religiöse Anschauung bedingte, und auch zugleich die Möglichkeit einer völlig charakteristischen und lebenvollen Entwickelung eines Kreises von Idealen, als eines Mannigfaltigen, zu einer sichtbaren idealen Welt, alles dies lag in der Entwickelung ihrer Zeit und ihres Lebens, und so waren diese ihnen freilich Gegenstände ihrer tiefsten Verehrung und höchsten Erhebung. Jetzt aber ist das Sollen und Wollen im Werden die Grundlage unserer ganzen geistigen Thätigkeit; es ist unser Beruf nicht mehr, dem Werden durch Erfassen des Moments und durch Verschönerung desselben Werth zu geben, sondern den innigsten Gehalt desselben sollen wir erfassen und beleben in seiner heiligsten Tiefe; unsre Thätigkeit ist daher auch bestimmt auf das Werden gerichtet, in so fern es ein teleologisches ist, und es ergiebt sich eben für unsre geistige Empfänglichkeit die Nothwendigkeit, daß, sollen wir eine Kunsterscheinung als die unsrige erkennen, die Form getrennt gehalten werde von dem Göttlichen, daß dieses als der Ausdruck darüber schwebe, als ein Leben des Sittlich-Schönen oder des Sittlichen überhaupt, und daß also die Natur in ihrer Wahrheit eben richtiger als Grundlage dieses Erscheinens

des Sittlichen als Ausdruck dargestellt werde. Und was man auch gegen die Naturdarstellungen der Deutschen und niederländischen Schule und ihre Naturwahrheit zu Gunsten des Plastisch-Idealen sagen mag, man wird dabei gewöhnlich auf der einen Seite vergessen haben, daß die schönsten und edelsten Darstellungen eines Raphael nicht im Gebiete des Plastisch-Idealen liegen, sondern immer noch im Gebiete der Naturwahrheit und des Sittlich-Romantischen der neuen Zeit, und auf der andern Seite, daß wir uns auch immer nur von diesem ganz innig durchdrungen fühlen können. Was Raphael von der Antike lernte, war nicht ein bestimmter idealer Schnitt, sondern es war die Ausgleichung durch die Form und die reine Harmonie zwischen dem Leben und der Form.

In der Malerei wird sich der Charakter der neuen Zeit auch fest und unwandelbar behaupten, weil ihr eben das Gebiet des Lebens zugefallen ist; sie wird nur durch eine geistvoll-vorsichtige und weise Benutzung der Antike gewinnen können; ein wirkliches Uebertragen des Lebens im Alterthum wird hier nie gelingen, und soll es erzwungen werden, eben nur todte Charakterlosigkeit und eine widrig süßliche Manier erzeugen, wie wir nur zuviel dergleichen in den Bildern der neusten Zeit sehen.

In der Bildnerei wird jenes Uebertragen eher gelingen, und ist zum Theil auf eine so rühmliche Weise gelungen, daß man bei den Werken eines Canova und Thorwaldsen seine eigne Zeit vergißt, und dies ist allerdings möglich, wenn ein Künstlergenie sich ganz hineinlebt in das Alterthum, und sich durch einen fast beständigen Aufenthalt in Rom, mitten im Kreise der Antiken, losreißt von seiner Zeit und der übrigen Welt, und so durch seine Werke den Beschauer hinüberzuziehen vermag in eine entschwundene Zeit.

Und wenn dennoch, aus einem höhern Standpunkte betrachtet, es immer zu bedauern wäre, daß die ausgezeichneten Künstler mit ihren Bildungen griechischer Götter und Helden etwas vergebliches leisten, vergeblich, weil alle ihre Leistungen einer untergegangenen Zeit angehören, und eigentlich die schönen Reste des Alterthums, diese Denkmäler griechischer und römischer Vergangenheit, nur durch ganze vollständige, neugeschaffne Reste dieser Vergangenheit vermehren; — sie also eigentlich nur eine veredelte und andre Art von Restaurateurs der Antike wären? Ob man mich ganz verstehen werde, bezweifele ich, besonders in einer Zeit, wo man recht geflissentlich auf solche Restaurationen erpicht ist? Hat man es nicht neuerdings versucht, die Gemälde eines Polygnot in der Lesche zu Delphi, von der kein lebendes Auge eine Spur gesehen hat, wieder nachzubilden aus der Beschreibung des Pausanias, und beurkundet man nicht durch das Gewicht, welches man auf dieses Unternehmen legt, die kläglichste Dürftigkeit unsers Zeitalters? Aber freilich eine Zeit, die so weit von sich selbst und der Wahrheit abgewichen ist, muß zuletzt kindisch werden.

Immer fällt, wie ich oben sagte, in der neuen Zeit der Bildhauerei das Gebiet des Todes anheim; sie kann nur Denkmäler des Hingeschiedenen geben, hingeschiedener Götter und hingeschiedner Sterblichen, nur mit dem Unterschiede, daß die hingeschiedenen Sterblichen, wenn ihr nunmehr vergangnes irdisches Leben mit dem bestehenden zusammenhing, dadurch unsterblich werden, die hingeschiedenen Götter aber nur steinerne Modelle bleiben, welche ihr untergegangenes Geschlecht, das der rastlos vorschreitende Gott des Tages zur Gruft sandte, beweinen und an die Vergänglichkeit aller irdischen Herrlichkeit erinnern, und es

iſt ſehr zu bewundern, wenn irgend jemand ein ſolches Götterbild anders betrachten kann, als mit Empfindungen, wie ſie in Schillers Göttern Griechenlands herrſchen, durch welche ſich aber beſtimmt und klar ausſpricht, wie wenig wir in unſrer eignen Zeit feſtſtehen, und wie wenig wir dieſelbe für unſer geſamtes und tiefſtes Leben in Beſitz genommen haben.

Daß in der Erklärung des gegenwärtigen §. nur von der Malerei und Bildhauerei und dem in dieſe gehörigen plaſtiſchen Ideale die Rede war, iſt ſehr natürlich, weil in der neuſten Zeit hier die Quelle iſt, von der in den Künſten des räumlichen Gebiets die übermäßige Herrſchaft der Antike ausging, und die Kunſt der neuen Zeit ſich ſelbſt entfremdete, und weil dieſer Gegenſtand ſo äußerſt wichtig iſt, daß er nicht beſtimmt genug herausgehoben werden konnte. Der Einfluß dieſer Herrſchaft auf die andre zeitliche Seite des Kunſtgebiets iſt wohl nicht zu verkennen, aber hier war das Unheil ſchon früher durch das vorherrſchende, den Sinn für alles Heimiſche, Mitzeitliche verſchlingende Studium der alten Sprachen und Schriftſteller eingeführt und befeſtigt. Hier waren wir ſchon längſt Fremdlinge in unſrer Heimath, ſo daß wir alſo nun uns in einem wunderbaren Zuſtand der Verworrenheit befinden, indem die eine Partei nur von der Antike und von dem Alterthum, nur von den Griechen alles Heil erwartet, die andre aber in einem heimiſchen Zeitalter, in der Eigenthümlichkeit des ſogenannten Mittelalters lebt, ohne daß eine von beiden recht weiß, was ſie will. Das Unglücklichſte ſind aber gar die Miſchungen aus beiden. War aber wohl etwas andres als ein ſolcher Galimathias von Kunſtleben, wenn man ſo etwas noch ein Leben der Kunſt nennen kann, zu erwarten? Ließ ſich wohl das Leben

und die Prinzipien einer Kunstperiode, wo Polytheismus und Plastik herrschten, in eine Zeit übertragen, in deren Wesen Monotheismus und teleologisches Erfassen so fest gegründet war, ohne daß ein solches Uebertragen zerstörend wirkte, da man den Polytheismus und dies plastische Leben nicht übertragen konnte?!!

Zweite Abtheilung.

Das Leben der Kunst dem Sein nach.

§. 77.

Das Leben der Kunst als Sein, also als Ideal, liegt nothwendig in dem Fortgange des Systems einer Aesthetik, weil im Werden durchaus die nothwendige Beziehung auf ein Sein liegt; aber es entsteht die Frage, ob und wie das Leben der Kunst als Sein (Ideal) festzuhalten sei, als Gegensatz gegen das Werden desselben.

Nichts wäre leichter, als mit einem Aufwande von poetischen Floskeln und Phrasen und einem Anstriche von hoher Begeisterung einen idealen Lebenszustand der Kunst darzustellen, und zum Schluß peremtorisch und dictatorisch hinzuzufügen: so sollte es jetzt und immer sein. Aehnliches ist auch bereits geschehen, und zwar nicht bloß von solchen, die den Schauplatz eines solchen idealen Lebens der Kunst nach Utopien verlegten, sondern auch nicht selten von denen, die ihn nach Alt-Griechenland oder nach Alt-Deutschland verlegten, derer gar nicht zu gedenken, die

das Jahrhundert Ludwigs XIV. über das Zeitalter des Perikles erhoben. Es wird sich in der Folge ergeben, in wiefern ich keinesweges ein Feind und Gegner jener Lobreden Griechenlands und des Mittelalters bin, und ich deute hier zugleich an, daß ich mit ihnen vollkommen einverstanden bin, wenn sie jene Epochen als glänzende, ja selbst als die höchsten Punkte im Werden eines Lebens der Kunst ansehen, aber nicht als das reine Sein des Kunstlebens, als das Ideal selbst, und wenn sie deshalb mit ihrem peremtorischen und dictatorischen: So sollte es jetzt und immerdar sein, weislich zurückhalten.

Es kann nicht geleugnet werden, daß in dem Werden der Kunst und eines Lebens der Kunst nothwendig die Tendenz auf das Ideale oder auf die Realisirung eines idealen Zustandes liege; denn das Ideal ist die Wahrheit der Form des Universums und die Wahrheit das Sein, auch ist in dem Werden die Beziehung auf das Sein fest gegründet. Aber es bleibt immer noch die Frage, ob und wie das Ideal (als Sein) getrennt zu halten sei, als Gegensatz gegen das Werden; ob das Ideal rein ausscheide aus dem Werden und so für sich zu erfassen sei. Ein nothwendiger Unterschied, der hier eintritt, dürfte noch manchen Zweifel erregen. Da das Ideal als Sein erfaßt werden muß, so kann dies auf eine zwiefache Weise geschehen; einmal, so daß das Werden gänzlich dagegen aufgehoben, oder so, daß das Werden zum Ideal selbst gesteigert wird. Im ersten Falle verliert das Sein als Ideal in ästhetischer Hinsicht alle Bedeutung, da es die Form des Universums darstellen soll, die Form aber nur im Dasein, also im Werden erscheinen kann. Im zweiten Falle kann das Erfassen des Ideals wieder möglich sein auf zweierlei Weise, nämlich entweder, daß das

Sein erfaßt werde als ein inneres im Werden, teleologisch und sittlich, oder daß es erfaßt werde plastisch gleichsam am Werden, indem der Moment erfaßt wird als ein bleibender. Im letzten Falle ist Darstellung und Steigerung einzelner Formen am ersten möglich, weil, vermöge der Simultaneität des Räumlichen, die Darstellung überall ausgeglichen werden kann bis zum völligen Erfassen der Wahrheit der Form des Universums im räumlichen Erscheinen. Schwieriger ist es schon bei Darstellungen aus dem zeitlichen Gebiet, weil hier sich die Erscheinungen auf ein Inneres, ein Teleologisches stützen; doch bleibt es hier noch möglich, sobald von dem Erfassen der Wahrheit in einem einzelnen Kunstwerke die Rede ist; denn da kein Kunstwerk möglich ist, wenn nicht der Moment erfaßt und festgehalten wird gegen das Werden: so wird immer eine dem Erfassen und Ausgleichen der Form und Anschauung zum Erfassen der Wahrheit günstige Simultaneität statt finden, wenn auch nur eine iterative. Aber da, wo es nicht mehr als Kunstwerk gilt, sondern als das Leben der Kunst selbst, wo also das Ideal rein aufgeht im Werden, da bleibt nichts übrig, als die Tendenz, das Werden in seiner Entwickelung dem Ideal oder dem Sein unterzuordnen, wobei freilich immer die Verwandlung alles Erscheinens im Werden in das Ideal als das höchste und letzte Ziel anzuerkennen, aber nie zu vollziehen sein dürfte, weil das Sein zwar im Werden ist und darin erscheint, aber auch nie ohne das Werden erscheinen kann, so wie das Werden nie zum Sein sich umwandeln kann. In diesem Verhältnisse liegt der Grund, warum man das Erscheinen der Form des Universums in einem Kunstwerke Schein nennt, und das dadurch bedingte Erfassen der Wahrheit dieser Form

Täuſchung, und warum man dieſes Erſcheinen dieſen Schein, der Wirklichkeit, d. h. dem Erſcheinen im Werden des Univerſums, entgegenſetzt. Im Kunſtwerke nämlich wird immer der Moment feſtgehalten gegen das Werden, es wird dem Erſcheinen alſo hier eine Baſis gegeben, die es von der Wirklichkeit, von dem Werden trennt, weil der Moment ſtehen bleibt, dem fortgehenden Werden des Univerſums gegenüber, dagegen in der Wirklichkeit das geſamte Univerſum und ſein Werden die Baſis des Erſcheinens iſt. Es wird alſo auch das Leben der Kunſt, in ſo fern es nothwendig ein Werden im Gegenſatze eines einzelnen Kunſtwerkes iſt, das Werden des Univerſums zur Baſis ſeines Erſcheinens haben und alſo in das Reich der Wirklichkeit gehören müſſen.

Das Individuum iſt mit ſeinem Erfaſſen und Darſtellen (d. h. Erzeugen der Erſcheinung) der Form des Univerſums an den Moment gewieſen, das Werden aber wird nur durch das Univerſum ſelbſt. Dieſe unumſtößliche Wahrheit kann zugleich eine Warnung und Beruhigung ſein für Weltverbeſſerer aller Art. Nicht als ob deshalb nicht jedes Individuum die Form des Univerſums erfaſſen und ſtreben ſollte, die Erſcheinung des Erfaßten zu erzeugen; nicht als ob der Gedanke nicht bearbeitet werden ſollte von jedem Individuum; in dem Gedanken iſt das höchſte geiſtige Leben, welches untergehen würde, wenn man dem Individuum das Recht nähme, ihn zu bearbeiten: aber es ſoll die eben ausgeſprochene Warnung ermahnen zur Vorſicht bei dem Erzeugen des Erſcheinens, und ſie ſoll als Beruhigung dienen, wenn das Werden ſich anders entwickelt, als der Gedanke des Individuums es heiſcht, da das Werden eben nur wird durch das Univerſum, und alſo nur mit und durch den Gedanken

des Individuums werden kann, wenn dieser das Werden nicht gegen das Universum bestimmen will.

Gehört nun das Leben der Kunst in das Gebiet der Wirklichkeit als ein Werden, so wird es auch immer gebunden sein durch das Werden des Universums. Das Sein wird nie frei zu machen von dem Werden, noch weniger aber für sich als Gegensatz gegen das Werden darzustellen sein. Es wird aber das Sein, die Wahrheit, das Ideal eben deshalb sein müssen in dem Werden; aber weil es im Werden ist, so wird es erscheinen im Dasein. Das Werden besteht aber eben darin, daß jeder Moment, jedes Dasein, immer ein andrer ist, also wird auch das Erscheinen des Seins ein anderes sein. Da aber dieses Anderswerden ein stätiges ist, so wird es nothwendig sich entwickeln müssen als Progression des Zunehmens oder Abnehmens einer gewissen Erscheinungsart, also auch als Verdunkelung des Seins oder Ideals, oder als helleres, lebendigeres Hervortreten.

Jetzt entsteht aber die Frage: wodurch wird das hellere Hervortreten des Seins (als Ideals) begründet und gefördert werden können, die Verdunkelung dagegen vermindert? Wir können aber diese Frage hier nur in Beziehung auf das Leben der Kunst thun. Das Element oder Prinzip wird nothwendig zuerst in demjenigen liegen müssen, worauf das ganze Wesen der Kunst überhaupt sich gründet, d. h. in der sich selbst erfassenden Liebe. Wird diese Liebe, die sich selbst erfassen will in der Form des Universums, geweckt und lebendig, so wird auch die Kunst Leben und Fortgang gewinnen. Aber freilich wird es ankommen auf die Art und Weise, wie diese Liebe geweckt wird, und durch welche Mittel. Das Sicherste, so wie das Ursprünglich-Erste, ist die Natur selbst; sie weckt daher auch das reinste

und urſprünglichſte Leben der Kunſt, wo in den Menſchen das Erfaſſen der Form für das Erfaſſen lebendig iſt; denn dies muß freilich in vorzüglicher Kraft vorhanden ſein. Das zweite Mittel iſt ſchon ausgebildete Kunſt, welches darum für ſo wichtig gehalten wird, weil man glaubt, es werde dadurch mit der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe auch das Erfaſſen für das Erfaſſen belebt oder wohl gar erzeugt. Allein zu wünſchen bleibt immer, daß dieſes letztere als Grundanlage ſchon in gehöriger Kraft vorhanden ſei, und daß es lieber an der Natur und durch dieſelbe geſtärkt werde, da ein jedes Kunſtwerk ein Beſtimmt-Gewordenes, ein Daſein der Form des Univerſums für das Erfaſſen iſt, und die Liebe dieſes beſtimmte Daſein zugleich mit in ſich aufnimmt, ſo daß ſie, ſtatt ſich ſelbſt zu erfaſſen in der Form des Univerſums, in dem beſtimmten Daſein der Form für das Erfaſſen untergeht; und darin liegt das Element des Verderbens, durch welches alles wahre Leben der Kunſt zerſtört wird, indem es die Fähigkeit zu ſelbſtſtändiger Entwickelung verliert. Denn da das Leben der Kunſt ein Werden iſt, das Werden aber in ſeiner Entwickelung durchaus bedingt iſt durch den innern Zuſammenhang des Univerſums, durch den es wird: ſo muß auch das Leben der Kunſt ein durch dieſe Bedingungen als Prinzipien ſeiner Geſtaltung mitbedingtes Werden ſein, widrigenfalls es immer ſich darſtellen wird, als ein iſolirtes in ſich zerriſſenes und verworrenes Streben. Bedingungen und Prinzipien einer andern Zeit laſſen ſich ebendeshalb nicht mehr übertragen, ohne zerſtörend zu wirken, der Schein mag noch ſo ſehr für einen glücklichen Erfolg ſprechen. Müſſen wir alſo eingeſtehen, daß das wahre Leben der Kunſt, wenn es kein Scheinleben ſein ſoll, durch die jedesmaligen Prinzipien des Werdens

mit bedingt ſein wird: ſo werden wir natürlich auch wieder, nach den Prinzipien fragen, welche entſchiedenen Einfluß auf das Werden der Kunſt haben, weil ſie durch die Entwickelung des Univerſums (in der Menſchheit) gegeben ſind. Das Erfaſſen der Form des Univerſums für das Erfaſſen und die ſich ſelbſt erfaſſende Liebe, ſind die Prinzipien des Seins der Kunſt, aber das religiöſe, alſo das aus der Ahnung hervorgehende Prinzip des Strebens der Liebe, aufzugehen in dem Sein, und das in dem urſprünglichen Charakter der Völker liegende Prinzip in Beziehung auf das Erfaſſen der Welt und der Bedeutung alles Daſeins, dieſe beiden ſind es, welche, ſo wie das Werden des Menſchenlebens überhaupt, ſo auch das Werden und Leben der Kunſt bedingen. Wir werden alſo die Frage nach einem Leben der Kunſt als Sein, oder wie ſoll das Leben und Werden der Kunſt ſein? einſchränken auf die Unterſuchung, ob ein Leben der Kunſt auch jetzt noch, und zwar ein Leben der Kunſt in zunehmender Progreſſion des hervortretenden Seins zu erwarten und zu hoffen ſei, oder ob wir uns mit dem bereits in früherer Zeit Gewordenen begnügen und das Künftige aufgeben müſſen.

§. 78.

Das Prinzip des Monotheismus und die Geſtaltung deſſelben im Chriſtenthum ſteht jetzt für die ganze Zukunft der Menſchheit unwandelbar feſt, als das aus dem Gebiet der Ahnung auf das Leben der Kunſt wirkende Prinzip; es iſt alſo die Frage,

ob es demselben günstig sei oder nicht. — Es wird günstig sein einer teleologisch-sittlichen Entwickelung des Kunstlebens, nicht aber der plastischen.

Das erste Prinzip, das wir anerkannten als ein solches, unter dessen Einwirkung sich das Leben der Kunst gestalten müsse, war das aus dem Gebiete der Ahnung herüberwirkende religiöse. Der Polytheismus im Alterthum half ein Leben der Kunst bedingen, das wir nicht abgeneigt sind als das vollendetste zu preisen; zugleich aber müssen wir gestehen, daß die neue Zeit dem Monotheismus ein Leben der Kunst verdankte, nicht minder würdig der Bewunderung. Beide sind aber bereits gewordene und gewesen; wir haben noch die Werke, welche in ihnen entstanden, und von der ältesten wenigstens einige Reste; aber das Leben selbst ist nicht. Indeß besteht der christliche Monotheismus fort, und da wir nicht anders als überzeugt sein können, daß er mit der Menschheit fortbestehen werde bis an's Ende der Tage, so fragt es sich, was wir von der Einwirkung dieses Prinzips des Werdens der Menschheit künftig zu erwarten haben für die Kunst, da Manche geneigt sind, das bereits unter solcher Einwirkung Gewordene als Resultat einer völligen Entartung desselben anzusehen. Es wird also unsre Frage nichts geringeres bedeuten, als: ob und wie sich in der neuen Zeit mit dem Prinzip des christlichen Monotheismus irgend ein Kunstleben vertrage, und ob es sich durch dieses Prinzip selbst mit bedingen lasse und ergebe, oder ob es dem Prinzip aufgedrungen werde, entweder seinem ganzen Wesen und seiner Erscheinungsart oder wenigstens der letztern nach. Diese Frage wird um so nothwendiger, da selbst im Alterthum, in dem Gegensatze des Polytheismus und Monotheismus auf der

Seite des letztern die bildende Kunst wenigstens in Beziehung auf das höchste Weltprinzip ganz ausgeschlossen wird, so wie sie überhaupt auch auf einer niedrigern Stufe stehen blieb bei den Völkern, welche im Polytheismus sich mehr zur Verehrung der großen Naturerscheinungen und Elementarwirkungen in derselben erhoben, ohne zur Menschen- oder vielmehr zur Verehrung des Schönen überzugehen.

Bei den Israeliten war die bildende Kunst und alles, was damit zusammenhing, ein für allemal ausgeschlossen durch das ausdrückliche und mit aller Strenge durchgesetzte Verbot jeder Abbildung der Gottheit, und andre götterähnliche Gestalten zu bilden, ließ wieder das eben so strenge Gebot: du sollst nicht andre Götter haben neben mir, nicht zu. Freilich in damaliger Zeit, wo der Monotheismus im Kampfe stand gegen den rings Ueberhand nehmenden Polytheismus, und nur mit der größten Anstrengung behauptet und festgehalten werden konnte, wäre Nachsicht gegen das, was so innig mit dem Polytheismus zusammenhing, das Mittel gewesen, diesem den freien Zugang zu öffnen. Jedes Sichtbarmachen des Göttlichen mußte also verbannt werden, denn es konnte dasselbe eben so zum Polytheismus führen, wie der Polytheismus zum Sichtbarmachen des Göttlichen führte. Es war damals ein unvermeidlicher Zirkel entstanden, der mit einem Male aufgehoben werden mußte. Für die Kunst zeigten sich freilich die Folgen davon; die Hebräer blieben in allen Künsten des räumlichen Gebiets ganz zurück, und wenn auch die Künste des zeitlichen Gebiets, die Poesie und Musik, vorzüglich geübt wurden, von denen wir freilich nur ihre Poesie kennen: so müssen sie doch in vieler Hinsicht den Charakter einer gewissen Beschränktheit an sich

getragen haben. Wenigstens zeigt sich dies selbst in ihrer Poesie. So erhaben, bilderreich, lebensvoll und zart sie ist, so bleibt sie doch, weil sie fast immer nur einen Gegenstand hat, und gewissermaßer auch nur eine Richtung auf denselben, in einem beschränkten Kreise, in welchem sich selbst die reichste Phantasie erschöpfen mußte, weil kein Grund vorhanden war, sie außer diesem Kreise zu neuen Lebensschöpfungen zu veranlassen, so daß zuletzt die Poesie zu stehenden Formeln werden mußte. Dies gilt aber freilich nur von dem Gebiet, welches mit der poetischen Entwickelung andrer Völker parallel läuft; dagegen bewegte sich die hebräische Poesie in einem Gebiete, welches allen andern fehlte und fehlen mußte, nämlich im Gebiete der Weissagungen. Die Schriften der Propheten, bloß als Poesie betrachtet, sind Dichtungen, die nur einmal so vorkommen konnten, und sie müssen selbst dem Deisten, wenn er sie verstehen lernte und unbefangen genug war, tiefere Blicke in ihr Inneres und ihre Beziehungen auf die Geschichte des israelitischen Volks und auf die gesamte Menschheit zu richten, und wenn er Poesie überhaupt nicht für bloßes Spielwerk hält, ergreifend sein und ihm eine ganz andere Ansicht des Lebens eröffnen. Welch eine Poesie, die das Ganze der Zukunft umfaßt, das Leben in derselben, die Schicksale der Völker in erhabenen Bildern entfaltet, welche dem ruhigen Hörer freilich so lange dunkle Erscheinungen bleiben müssen, bevor er nicht von der Begeisterung des Sehers ergriffen, in das Innere derselben eingedrungen ist, oder den tiefen innern Zusammenhang der Welt und des Menschenlebens erkannt hat. So mußte freilich die Poesie der Hebräer bei ihrem Zusammentreffen mit dem höchsten Wirken der Offenbarung des Göttlichen und durch ihr Aufgehen in dieser die erhabenste werden,

für welche Gegenwart und Vergangenheit zu dürftig waren, um an ihren Einzelheiten zu haften, und welche für sich das Gebiet der unermeßlichen Zukunft in Beſitz nahm.

Natürlich mußte bei den Hebräern eine ſolche Poeſie der höchſte Punkt werden für alle Kunſtbildung, und es iſt zu bedauern, daß von ihrer Muſik nichts zu uns herübertönen konnte aus den Zeiten Davids.

Wenn wir aber darnach fragen, ob der Monotheismus in der neuen Zeit eine gleiche Wirkung bedinge, als im Alterthum z. B., bei den Hebräern: ſo müſſen wir freilich vorſichtig zu Werke gehen, ehe wir uns zu einem entſcheidenden Ja oder Nein beſtimmen. In der neuen Zeit herrſcht der Monotheismus; dies verändert freilich ſehr viel, denn nun iſt der Kampf ausgeglichen, der im Alterthum ſtatt fand, wo es darauf ankam, ihn gegen den überwiegenden Polytheismus wenigſtens nicht untergehen zu laſſen. Das ſtrenge Gebot, welches jede ſichtbare Darſtellung der Gottheit unterſagte, iſt überflüßig geworden und wir ſehen ja oft genug das höchſte Weſen abgebildet, ohne daß dadurch Abgötterei entſtanden iſt; wir haben alſo auch nicht mehr zu befürchten durch Darſtellung des Göttlichen im Sichtbaren den Polytheismus herbeizuführen, und es darf alſo der neuen Zeit dieſe Darſtellung unverwehrt ſein. Aber nun entſteht die Frage: Iſt die Darſtellung des Göttlichen durch die Kunſt, ſo daß darin auch das Sichtbare ſeinen Platz findet, unter der Herrſchaft des Monotheismus auch möglich, und iſt ſie ein Bedürfniß höherer Ordnung, dem Monotheismus dienend und in ihrem innerſten Weſen mit demſelben harmonirend, um ein Kunſtleben in der neuen Zeit hervorzurufen?

Soll dieſe Frage beantwortet und die darin enthaltene Aufgabe befriedigend gelöſt werden: ſo müſſen wir bei

der Betrachtung des Monotheismus einen Unterschied machen. Es kann sich der Monotheismus nämlich zeigen, als sogenannter reiner Deismus, und er kann sich zeigen, entwickelt durch die unmittelbare Berührung einer höhern unsichtbaren Welt mit der irdischen und menschlichen, oder als ein Monotheismus der Offenbarung im Christenthum. Der Islamismus ist nur das Werk eines großen politischen Genies, welches die Wichtigkeit der Religion einsah und durch Stiftung einer neuen Religion und durch Bestimmung des Prinzips in derselben den Geist und das Leben des Volks für immer nach seinen Absichten bestimmen wollte. Vom höchsten Standpunkt aus betrachtet, scheint der Zweck des Islam gewesen zu sein, alle Leidenschaften, die im innern eines orientalischen Gemüths glühen, an das Licht des Tages herauszukehren, und durch große Anstrengungen, so wie durch Fülle und Rausch des Genusses austoben zu lassen. In dem Gebiete eines solchen Monotheismus konnte sich kein wahres Kunstleben gestalten; was man so nennen könnte, war ebenfalls nur eine Art von Ausrasen der Phantasie, wie dies in der Kunst die Staunen erregende Pracht, die Verschwendung des Goldes und der Edelsteine, und die entschiedenste Richtung auf den üppigsten Genuß durch Befriedigung aller Sinne, hinlänglich beweist. Wir wenden uns daher, ohne unter den fast betäubenden Düften des Orients zu verweilen, sogleich zu unsrer Dichotomie des Monotheismus und betrachten zuerst den sogenannten reinen Deismus.

Sein Wesen besteht in der Lösung der Aufgabe, das Bedürfniß der Ahnung auf dem Wege des Verstandes zu befriedigen. Der Deismus ist aber keine ursprüngliche Art des Monotheismus, sondern eine erklügelte; der Monotheismus war und ist der Menschheit gegeben und

der Deismus entsteht und entstand, indem der Verstand allein heraustritt und sich zum Richter über die Erscheinungen im Gebiete der Ahnung und des Glaubens aufstellt, alles wegwirft, was ihm, dem Verstande und den Gesetzen seiner Wirksamkeit nicht angemessen scheint. Da aber dieser Verstand mit seinen tiefsten Wurzeln in der sinnlichen Anschauung und Erfahrung ruht und er deshalb in seiner ganzen Entwickelung nur eine regulative, aber nicht eine produktive Bestimmung hat, dieser regulativen Bestimmung aber der Stoff zunächst aus der Sinnenwelt und Erfahrung gegeben wird, und er, wenn er die Gränzen seines Gebiets verkennt, der Ahnung und dem daraus entstehenden Glauben nicht das Recht zugestehen will, ihm Stoff zu geben: so wird er darauf gerathen, das was ihm nur aus der Ahnung kommen kann, auf seinem Wege erhalten zu wollen, und er wird also auch das Gebiet der Ahnung und des Glaubens, indem er es gewissermaßen aufhebt, durch einen eigenen Thätigkeitskreis zu ersetzen suchen. Vermöge seiner ursprünglichen Basis der Sinnenwelt, wird er nur zu leicht in dieser festgehalten, er wird also damit anfangen, alles, was den Erfahrungen in der alltäglichen Sinnenwelt, wie sie sich natürlich durch den Alltagssinn und Altagsgeist der Menschen gestaltet, widerspricht, als Unvernunft und Unwahrheit zu verwerfen, alle Erscheinungen, die sich gegen sein Machtgebot, dennoch aus dem Gebiete der Ahnung und des Glaubens, weil diese denn doch nun einmal da sind und da sein sollen, hervordrängen, für Schwärmerei und Aberglauben zu erklären, und, um das Ganze zu vollenden, wird er durch Schlüsse aus der alltäglichen Erfahrungswelt das abzuleiten suchen, was jenseit aller Sinnenanschauung und

aller äußern Erfahrung liegt. So wird der Deismus der Schöpfer einer flachen dürren Lebensansicht, in der alles höhere Leben vertrocknet und wo die kleinlichste Gemeinheit freien Spielraum gewinnt; und um diesem Unwesen abzuhelfen, wird man sich genöthigt sehen, dieser Religions-Ansicht eine eben so dürre Moral an die Seite zu setzen, in welcher entweder der verderbliche Eudämonismus auf den Thron erhoben, oder, wenn eine solche Ansicht in dem tiefern Gefühle Einzelner Widerstand findet, ein unbedingtes Pflichtgebot, welches aber erst durch die Kraft eines höhern Lebens befruchtet werden muß und ebendeshalb vielleicht plötzlich die Täuschung durchbricht und mit der Zerstörung des Deismus endet; weil eben zwischen jener dürren Moral und eben so dürren Religionsansicht, eine zu große Kluft befestigt ist, weil die eine durch die andre nie befruchtet werden und beide in Ermangelung des belebenden Prinzips, als des Vermittelnden, nie zu einem reinen großartigen Leben zusammenfließen können. Ob unter der Herrschaft eines so gestalteten Monotheismus wirklich ein Kunstleben sich entwickeln könne? Wir haben in der neuen Zeit seit Friedrich II. diese ganze Entwickelung des Deismus so ziemlich bis auf die letzte Katastrophe durchgemacht, wie sie als eine Enclave des christlichen Monotheismus durchgemacht werden kann, und spüren wir im Gebiet der Kunst nicht die Folgen in jedem affectirten Wunderschön! beim Anblick eines Kunstwerks, und in jeder kalten flachsinnig-kritischen Bemerkung? Wo die höchste Bedeutung zuletzt verloren gehen mußte, kann unmöglich das höchste Leben der Kunst einen Boden finden, um darin zu wurzeln. Es kann da die Kunst unmöglich etwas andres werden, als ein Spiel des Müßigganges und des Luxus, das durch hochtönende

Phrasen zu einer angenehmen Täuschung gebraucht wird, und sich endlich in sich selbst zerstören muß. Mit einem Worte, der Deismus hebt alle Kunst auf, ihm bleibt zuletzt nur eine übrig, die Beredsamkeit, um auch zuletzt noch jede Spur eines höhern poetischen Lebens hinweg zu schwatzen.

Die zweite Art ist der Monotheismus der Offenbarung, und seine höchste Vollendung ist das Christenthum, und dessen Herrschaft die Herrschaft des Glaubens und der Liebe; des Glaubens, d. h. des Vertrauens auf das höchste Prinzip alles Seins und Werdens, daß es sei eine ewig siegreiche Kraft des Werdens des Guten, eine ewige Einheit, und der Liebe, d. h. des freien sich selbst hingebenden Umfassens dieses Prinzips. Diese Herrschaft aber wird in Kraft und Thätigkeit gesetzt durch die Ueberzeugung, daß jenes erste Weltprinzip bei der Fortentwickelung des Werdens zu Individualitäten seine unmittelbare Einwirkung auf die gleichsam entferntern Abstufungen und Vereinzelungen in dieser Entwickelung nicht aufgebe, und daß daher diese Einzelheiten sich nicht vermittelst ihrer durch Spaltung und Abstufung im Werden eingeschränkten Kräfte, z. B. durch Verstandesthätigkeit mühsam wieder unter Irrthum und Zweifel zurückarbeiten müssen bis zur Annäherung zu dem höchsten Prinzip, sondern daß, wenn sie selbst nur wollen, eine unmittelbare geistige Berührung bleibe zwischen dem Weltprinzip und jeder Einzelheit geistiger Entwickelungen zu einem unmittelbaren Leben des Prinzips in jedem geistigen Individuum nach dem Maße seiner Empfänglichkeit dafür.

Und diese unmittelbare Berührung, in so fern sie als Anfangs- und Entwickelungs-Punkt des Lebens geistiger

Individuen in unmittelbarer Berührung mit dem höchsten Prinzip erscheint, heißt Offenbarung. Weil aber das Werden des geistigen Lebens, bei seiner verschiedenen Abstufung, gewissermaßen in weiterer Entfernung stehen muß vom Weltprinzip: so wird bei der als nothwendig vorauszusetzenden Freiheit alles geistigen Werdens, ohne welche keine Liebe ist, auch die Möglichkeit gesetzt sein, daß das geistige Werden beginne eine eigne Entwickelung für sich, ohne unmittelbares Leben in und durch das höchste Prinzip; und so wird es in diesem Falle Lebenserscheinungen entwickeln, die nicht bedingt sind durch jenes Leben im höchsten Prinzip, und diese nennt der Christ Sünde; und so fern sie ein Werden bildet, als sich fortsetzende Causal-Reihe, Erbsünde. In so fern durch dieses Werden des geistigen Lebens für sich Erscheinungen entstehen, welche die menschliche Vernunft anerkennt als Störungen für das Werden des Guten, entsteht das Gesetz, nichts weiter als die Anerkennung der Nothwendigkeit, daß nicht diese Störungen, sondern ihr Gegentheil dasein soll. Aber die Vernunft und der durch sie bestimmte Wille, können weiter nichts thun, als das Werden dieser Störungen wieder unterbrechen durch Störungen jener Störungen, d. h. durch Strafen. Da aber nothwendig jenes Werden der Störungen des Guten wieder nothwendig sich selbst Störungen erzeugt: so erkennt die Vernunft darin die natürlichen Strafen; sie muß aber, so wie immer nur Unterbrechungen durch die Strafen entstehen, sich aber kein Ende absehen läßt jener Entwickelung des geistigen Lebens für sich und der daraus hervorgehenden Störungen, auch die Strafen in's Unendliche fortsetzen, wenn sie folgerecht verfahren will; ja bei einer solchen Folgerichtigkeit entsteht noch eine andre Causalreihe von Störungen und Strafen

in's Unendliche, indem nämlich jede Strafe als Störung jenes Werdens für ſich neue Störungen erzeugt des Werdens des Guten ſelbſt, welche wieder neue Strafen bedingen u. ſ. f. Wer erkennt hierin nicht die Wahrheit des richtigen, und doch ſo oft wegen ſeiner Furchtbarkeit verſchrienen Bildes von der Ewigkeit der Verdammniß und der Strafen, ſo wie auch der Worte: durch das Geſetz iſt die Sünde in die Welt gekommen und durch die Sünde der Tod!

Wie ſollte aber jenen furchtbaren Entwickelungsreihen in ihrem Fortgange Einhalt gethan werden? Nur dadurch, daß das Für-ſich-Entwickeln des geiſtigen Lebens, alſo die Sünde, aufgehoben, oder wenigſtens für die ganze Zukunft der Grund zu ihrer fortgehenden Aufhebung gelegt wurde, durch das erneuerte Aufgehen alles freien geiſtigen Lebens in dem Göttlichen und in der Liebe. In der Menſchheit liegt einerſeits die Möglichkeit der Entwickelung des geiſtigen Lebens für ſich; aber auch andrerſeits die Möglichkeit des Aufgehens alles geiſtigen Lebens in Gott, dem höchſten Weltprinzip. Beide treten aber natürlich in einen Conflict, welcher bei einmal erfolgtem Uebergewicht der erſten Entwickelungsreihe die Unmöglichkeit des völligen Eintretens des letztern Aufgehens des geiſtigen Lebens in dem höchſten Weltprinzip erzeugt, und die letztere Möglichkeit bildet ſich aus zum Ideal und ſpricht ſich aus durch Sehnſucht und Hoffnung in meſſianiſchen Weiſſagungen gleichſam durch die Hoffnung, daß einſt die Menſchheit in einem Individuum ihr höchſtes Leben, d. h. ihr Leben in Gott darſtellen, und ſo ein Prinzip geben werde jenes Lebens in Gott für alle künftige Zeit. Aber die Realiſirung jenes Ideals iſt nur möglich wieder durch eine Vereinung des höchſten Prinzips mit dem Reinmenſchlichen.

Es muß ein feſter Anfangspunkt des unmittelbaren Aufgehens des Werdens für ſich in dem Weltprinzip rein und urſprünglich gegeben werden. Das höchſte Prinzip des Univerſums muß das Menſchliche ergreifen, dadurch gleichſam zum Individuum werden, aber das menſchliche Für-ſich-ſein überwältigen und ohne Reſt in ſich aufnehmen, und ſo muß aus dem höchſten Weltprinzip werden das Prinzip für die neue Lebensentwickelung der Menſchheit. Dieſes göttliche Lebensprinzip aber offenbarte ſich in Chriſto. Er begründete das neue Leben, indem er es ganz und rein anfing; er war ohne Sünde, denn in ihm war kein Werden für ſich; für ihn, wie in dem Leben, das er anfing, iſt keine Sünde und keine Strafe, daher war er und ſein Leben die Verſöhnung, und ſein Tod Verſöhnungstod. Die Harmonie der Welt ward wieder hergeſtellt, nicht durch das Geſetz, das immer nur den Zwang bringt, und ſollte es auch nur der reciproke Zwang des eignen Willens ſein; ſondern durch die Liebe, indem alle Individuen ſich frei bewegen und thätig ſind in dem Leben des höchſten Prinzips.

Jetzt zu der Frage, ob unter der Herrſchaft eines ſo geſtalteten Monotheismus ein Kunſtleben möglich ſei, in welchem alle Künſte ohne Ausnahme thätig und wirkſam ſein können, als integrirende Theile deſſelben und alſo auch die Darſtellung des Sichtbaren.

In ſo fern der Gang der Offenbarung bis zu ſeiner Vollendung durch Chriſtus eine Reihe von Erſcheinungen darſtellt, die in ihrer Beziehung auf einander und auf Chriſtus ein geſchichtliches Ganzes bildet: ſo eröffnet ſich hier ein Mannigfaltiges des Sichtbaren für die Kunſt. Das höchſte Weltprinzip, das Göttliche, war in einem Individuum als Menſch erſchienen; es war ein Ideal

wirklich geworden, und das Leben und die Schicksale desselben, so wie überhaupt alle frühere Ereignisse und Beziehungen darauf, in sich schon symbolischer Natur, bieten sich dar, als Momente für die Darstellung der bildenden Künste. Dabei ist, wegen des bestimmten Für-sich-Erfassens des Göttlichen, wenn nicht anderweitig ein Mißbrauch eintrat, keine Abgötterei zu befürchten, denn die Kunst thut hier nichts weiter, als daß sie im Bilde das wiederholt, was sich wirklich zugetragen, und ihre Darstellungen sind nicht einmal Mythen, sondern nur besonderes Herausheben der schon in der Wirklichkeit vorhandnen symbolischen Bedeutung von Personen und Begebenheiten, die überdies noch eine geschichtliche Bedeutung haben, und so ist den bildenden Künsten jetzt eine herrliche, wenn auch schwierige, Bahn zu durchlaufen gegeben.

Außer der Geschichte bis auf die Vollendung durch Christus bietet der Fortgang seiner Lehre, die aus einem Senfkorn zu einem Baume erwachsen sollte, noch ein Leben dar, welches wieder in einer Reihe Erscheinungen den Kampf und den Sieg des christlichen Prinzips gegen den Geist der vorchristlichen Zeit entwickelt, ein Leben, welches nun ebenfalls der Kunst gegeben ist als ein Mannigfaltiges von Gegenständen der Darstellung, und in welchem die Beziehung auf den Vollender, der da bei uns bleibt alle Tage bis an der Welt Ende, und die Heraushebung derselben in Visionen und Erscheinungen Christi selbst, immer das höchste Ideal festhält, und wieder in mannigfaltigen Beziehungen hervortreten läßt; ja, was noch mehr ist, es wird dem Künstler nach Art der hebräischen Poesie die ganze Zukunft eröffnet, wo sich das Gebiet an der äußersten Gränze mit den großen prophetischen Hoffnungen der Auferstehung und des Gerichts schließt, so wie es mit dem

Sündenfall angefangen hat. Kurz die Kunst eröffnet sich hier ein Gebiet, das, weil das Leben der neuen Zeit durch den Geist und die Erscheinungen desselben bedingt ist, diesem Leben nicht fremd sein kann, wie es das Leben der vorchristlichen Zeit nothwendig sein muß. Es herrscht in diesem Gebiete das Leben, welches im Anfange der neuen Zeit auf immer begründet, und in dessen Begründung zugleich seine Vollendung auf immer gegeben wurde, das also auch, dargestellt in seiner Lebensfülle, alle Gemüther ergreifen muß; es ist ferner dies ein Gebiet, das an Reichthum der Erscheinungen, an Tiefe und Erhabenheit der Bedeutung, jedes andre weit hinter sich läßt, ja dessen Umfang vielleicht die Kunst immer hinter sich zurücklassen wird, welche freilich keinen andern Anspruch machen darf, als Dienerinn zu sein dieses Lebens, es hervorzurufen und selbst mit dem Leben der Menschen, mit dem Für-sich-Werden desselben, im Leben des höchsten Prinzips aufzugehen.

Wenn man aber wähnt, daß Darstellungen solcher Gegenstände die Religion entweihen: so ist dieser Wahn noch eine Nachwirkung des Heidenthums und des heidnischen Prinzips. Freilich Darstellungen aus der griechischen Mythologie können jetzt nur erfaßt werden, als ein angenehmes vielleicht auch noch belehrendes Spiel der Phantasie; aber da sie nicht mehr in unserm Leben liegen, so werden sie auch nie mehr die Bedeutung erhalten können, die sie in der vorchristlichen Zeit hatten. Sie behalten nur einen historischen Charakter, und wir betrachten daher auch in der Regel nur mit kritischer Kälte die Schönheit der Arbeit und das Sinnreiche des Gedankens, aber wir leben und können nicht in und mit ihnen leben, wie mit dem Eignen und Innigstverwandten. Schlimm genug, daß auch,

in Bezug auf Kunstwerke aus dem christlichen Darstellungsgebiete, die Kritik nicht waltet als Richterinn über das, was dem erhabensten Gegenstande am würdigsten sei, aus Begeisterung für das Leben darin selbst, sondern daß sie auch darüber waltet mit historischem Kaltsinn und mit einem vornehmen Fremdthun, zur Uebung des Scharfsinns und um Kennerschaft zu erzeugen (was ist aber unsre gewöhnliche Kennerschaft anders als Conoissance im Gebiete der Kunst?) und durch diese Kennerschaft wieder Kennerschaft u. s. f., welche Progression der Kennerschaft in's Unendliche als ein Kunstleben gelten soll. Eine Folge davon, daß man sich gewöhnte, das innere Leben der Kunst als einen Fremdling anzusehen.

Beim Rückblick auf das Bisher-Gesagte sehen wir, daß die Kunst der neuen Zeit wirklich bereits in dem Darstellungsgebiete, wie es das Christenthum eröffnet, einen großen Reichthum von Kunsterscheinungen hervorgerufen hat; nur freilich tragen sie das Gepräge und die Spuren eines Christenthums, welches die zu einer gereinigtern Lehre desselben sich bekennenden Verehrer nicht dulden wollen, nämlich des Katholicismus. Dagegen halten wieder Andre den Katholicismus für die Bedingung, unter welcher sich im Umfange des Christenthums nur ein Leben der Kunst gestalten könne. Die Sache löst sich sehr einfach. Enthält die von uns eben dargestellte Entwickelungsgeschichte der christlichen Offenbarung vom Sündenfall an bis zur Auferstehung und zum jüngsten Gericht, den ganzen Umfang der christlichen Lebenserscheinungen, ist sie also wirklich ächtchristlich, so kann der Protestant sie nicht verloren haben, und sie also auch durch den Katholicismus nicht wieder gewinnen. Was in der protestantischen Kirche der Kunst, nämlich der bildenden oder zeichnenden, feindlich

erſcheint, war einmal das Streben eine ſcharfe Trennung zu ſetzen zwiſchen der neuen Lehre und der alten, und den Mißbrauch des ſinnlichen Symbols und die Herrſchaft des Sinnlichen überhaupt auszuſcheiden, zweitens aber das Eintreten eines nicht dem Proteſtantismus eignen Elements, nämlich des Deismus. Jenes Streben fand beſonders in den erſten Zeiten der Reformation ſtatt, und war eben ſo natürlich als nothwendig; jetzt iſt die Scheidung vollbracht und der Mißbrauch nicht mehr zu befürchten, wenn er nicht von einer andern Seite hereingeführt wird. Eine proteſtantiſche Kirche ſoll freilich kein Götzentempel ſein, eben ſo wenig, wie ſie ein Ball- oder Concertſaal ſein ſoll; aber warum ſoll ſie ganz leer ſein von Erinnerungen an die chriſtliche Vorzeit, warum ſollen jene großen Ereigniſſe nicht in eben ſo großen und lebenvollen Bildern der Seele vorgeführt werden?

Der Deismus, welcher freilich ſpäter aber nicht ſo ſpät als man vielleicht glaubt, in der proteſtantiſchen Kirche entſtand, und der hier gerade frei und offen und doch als Chriſtenthum ſein Spiel treiben konnte, mußte freilich alles Kunſtleben zerſtören, weil er überhaupt allen Glauben und dadurch die Liebe zerſtöret. Er war es auch, der, bei dem eintretenden Studium des griechiſchen Alterthums und der Antike, dem griechiſchen Heidenthum durch religiöſen Indifferentismus allen Vorſchub that, und ſo das Uebertragen eines fremden, aus einem ganz entgegengeſetzten Prinzip hervorgegangenen, aber eben deshalb zerſtörenden Geiſt in die Kunſt der neuen Zeit vermitteln half. Johann Winkelmanns Katholicismus iſt gewiſſermaßen das Symbol für jenen Indifferentismus.

§. 79.

Der Geist der Romantik, seinem innern Sein nach betrachtet, ist es einzig und allein, der in der neuen Zeit unter dem Einflusse des christlichen Monotheismus ein wahres Leben der Kunst hervorrufen und gestalten kann.

Was wir im ersten Abschnitte der dritten Hauptabtheilung unter §. 75. über Romantik gesagt haben, stellte uns dieselbe dar im Werden, wie sie geworden ist im Mittelalter. Man wird mir aber vielleicht den Einwurf machen, daß ich dort das Leben der Romantik verschönert, nicht es dargestellt habe, wie es wirklich war; worauf ich antworte, daß es wohl wirklich so war, daß es aber nur nicht in allen Entwickelungen des Werdens vom Verunreinigen frei bleiben konnte; daß ferner ein jedes Bild, worin ein im Werden entwickeltes Leben dargestellt ist, entweder zu verschönern oder zu übertreiben scheint, weil das im Werden als unscheinbarer Tropfen Fortfließende hier gesammelt wird, und daß endlich auch dort von dem romantischen Geiste die Rede war, wie er, oder vielmehr sein poetisches Leben, Behufs eines Lebens der Kunst im Mittelalter wirksam sein konnte.

Doch dem sei wie ihm wolle, in dieser bestimmten Gestalt, wie die Romantik damals geworden war, sie erneuern und herstellen wollen, wäre Thorheit, weil es vergebens ist, ein einmal abgelaufenes Werden zu wiederholen, und weil es auch nicht geschehen darf und soll, wie wohl es nicht zu tadeln ist, Bilder aus jener Zeit des Werdens, als Kunstwerke, dem gegenwärtigen Geschlechte vorzuhalten, damit sich Gefühl und Erkenntniß zum Erfassen

des eigentlich innern Geiſtes und Seins der Romantik bilde und belebe. Eben ſo wenig darf aber auch das Romanhafte, wie es ſich in der neuen Zeit, als eine Ausartung der Romantik, geſtaltet hat, mit dieſer ſelbſt verwechſelt werden. Das eigentliche innere Sein der Romantik iſt es vorzüglich, worauf es uns hier ankommt, da dieſes in dem urſprünglichen Charakter der Menſchheit, wie ſie in der neuen Zeit iſt, gegründet liegt, und alſo ins Werden treten ſoll, nicht aber ein beſtimmtes Werden erneuert. Man hat wunderliche Begriffe von dem gehabt, was das eigentliche Weſen der Romantik ſei, und ſie ſelbſt daher zu etwas ſehr Wunderlichem gemacht, und zwar bloß, weil man immer bei dem Werden, und wie ſie bereits geworden iſt, ſtehen blieb, und in allem Krauſen und Bunten, Unzuſammenhängend-Ueberraſchenden und Wunderbaren Romantik ſahe.

Freilich liegt in dem Charakter des ganzen ſogenannten romantiſchen Zeitalters das Wunderbare, denn da der eigentliche Grundcharakter der Romantik beſtimmt werden kann daran, daß ſie die heilige Flamme der Liebe zur Triebfeder alles Werdens im öffentlichen Leben macht, indem ſie alle Verhältniſſe dieſes Lebens beſtimmt nach dem Muſter der zarten und edlen Verhältniſſe, die durch die Liebe erzeugt und in Familien geſtaltet werden: ſo iſt natürlich ihr ganzes Walten und Wirken ein zartes, mildes und inniges, zugleich aber auch ein ſtarkes und gewaltiges; zart, milde und innig durch die Liebe, ſtark und gewaltig durch den Glauben und die Kraft deſſelben. Denn nur die Liebe und der Glaube machen den romantiſchen Helden, der keinen andern Feind hat, als die Feinde des Glaubens und der Liebe, d. h. die rohen Naturkräfte

und alle diejenigen, welche mittelst derselben selbstsüchtig nur ihrer Individualität die Herrschaft erwerben wollen. Diese bekämpft der romantische Held, nicht im Vertrauen auf seine eigne Kraft, sondern im Vertrauen auf die höchste Liebe, welche durchaus siegen muß; und er wartet daher nicht, bis das Feindliche ihm durch Zufall oder aus eigner feindlicher Absicht entgegentritt, und die Noth ihn zum Kampfe zwingt: sondern er sucht es auf, und dies eben beweist die Innigkeit seines Glaubens und seiner Liebe, die nicht halb und lau ist. Denn die Feinde des Glaubens und der Liebe dürfen und sollen nicht warten auf ihre Gegner, weil die Liebe sonst keine Liebe und der Glaube kein Glaube wäre. Der Kampf romantischer Helden ist also eine reine Erscheinung der Freiheit, da sie wissen, daß sie nur den festen Entschluß und Willen dazubringen, der Sieg aber nicht ihr Werk ist. Und daher ist freilich ein jeder Sieg ein Wunder und ein jeder Kampf ein Abenteuer, d. h. ein Zusammentreffen mit dem Feindlichen, bei welchem aber nie die Erscheinungsart desselben für den Helden Bewegungsgrund zum Kampfe ist, sondern nur die Feindschaft selbst. Daher kommt es bei diesem Kampfe auch gar nicht auf die Kraft an, wenigstens wird diese nie, Behufs des Sieges, gegen die feindliche abgemessen, sondern nur auf den Muth, d. h. auf den festen Willen von den vorhandenen Kräften, ohne Rücksicht auf ihr Maß, unter jeder Bedingung Gebrauch zu machen, und dieser Muth eben stammt aus dem Glauben und der Liebe.

So ähnlich auch die Thaten eines Herkules den Abenteuern eines christlich-romantischen Helden sind, indem auch er die zerstörende Wirkung roher Naturkräfte und das Böse bekämpfte: so ist doch der Grund, worauf sich seine

ganze Thätigkeit stützte, ein andrer. Was er vollbrachte, that er nur im Gefühl einer, alles besiegender Kraft, die ihn selbst zum Gott erhob. Herkules hatte daher auch eigentlich keinen Muth, sondern nur die alles zermalmende Kraft, und, wer diese hat, bedarf des Muthes nicht; der rastlose Trieb dieser Kraft vertritt die Stelle desselben. Daß aber diese Kraft, die allzerstörend sein könnte, ihre Hauptrichtung nur gegen das Böse nahm, darin beurkundete sie sich, aber polytheistisch, als eine göttliche. Wenn wir in der romantisch-christlichen Zeit, in der Gestalt des Roland, ebenfalls das Beispiel einer alles überwältigenden Kraft sehen, so dürfen wir dennoch wieder den romantischen Grundcharakter nicht verkennen, da diese Kraft der das ganze Leben in Anspruch nehmenden Liebe unterliegt.

Sollen wir also den Geist der Romantik rein für sich bestimmen als ein Sein, wie er zum Grunde liegt dem ganzen innern Leben der neuen Zeit und also auch für die Zukunft das belebende Prinzip eines wirklichen nicht scheinbaren Werdens der Kunst sein soll: so ist es das den Glauben und die Liebe belebende Prinzip in dem Gemüth, bei jeder Erregung die höhere Bedeutung, d. h. die Beziehung auf das Universum unmittelbar zugleich in und mit derselben zu fühlen und zu erfassen. Dieses stille innere Leben ist hervorzurufen und zu befestigen in allen Gemüthern gegen den kalten Indifferentismus, der sich über Meinungen zu erheben glaubt, indem er alles tiefere und zartere Leben zerstört; in diesem Leben soll das erkaltete Christenthum wieder innere Wärme und Kraft gewinnen; und wenn so das Zeitalter allen Redereien und Klügeleien entsagend, durch welche das Fremde und Störende nur zu

viel Platz gewonnen hat, um zu verwirren und alles zu verschieben, wieder zu sich selbst, zu seiner reinen Eigenthümlichkeit zurückkehrt, wird auch die Kunst wieder Kraft gewinnen, um sich zu einem wahren Leben auszubilden. Nicht als ob es bereits untergegangen oder durch das Bestreben, ein fremdes Prinzip und einen fremden Geist auf den Boden der christlichen Lebensperiode zu verpflanzen, völlig aufgehoben sei, dies haben wir bereits lange als unmöglich anerkannt; aber es ist verdunkelt, es hat seinen Einfluß und seine Wirksamkeit auf das Leben der Kunst, es mit einer innigen erwärmende Grundkraft zu durchdringen, und ihm dadurch Einheit und reine Festigkeit zu geben, verloren. Ist diese aber wieder gewonnen, dann mögen wir immer dreist hinaus in andre Gebiete und zurück in das vorchristliche Alterthum blicken; wir werden es von einer sichern Basis aus nur desto freier, sicherer thun, und nur desto heller sehen. Dies ist aber auch alles, was sich in idealer Beziehung von einem Leben der Kunst, wie es sein soll, mit Bestimmtheit sagen läßt, das Werden muß dem Werden des Universums überlassen bleiben.

Vierter Hauptabſchnitt.

Das Leben der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe.

Erſte Abtheilung.

Das Leben der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe auf dem Standpunkte des Werdens oder Kritik.

§. 80.

Das Leben der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe iſt entweder wirklich, ſie lebt und erfaßt ſich ſelbſt, oder es iſt nicht wirklich, ſie lebt nicht eigentlich, wird aber vermißt und erſtrebt, und ſoll deshalb von außen her erweckt oder zu Stande gebracht werden. Beides, jenes wirkliche Leben und Sich-ſelbſt-Erfaſſen der Liebe ſo wie auch jenes Schaffen von außen, erſcheint als ein Werden dieſes Lebens, das man unter dem Begriff Kritik befaßt hat.

Die Kritik, dieſe in unſrer Zeit ſo ſehr geprieſene Göttinn, von der man alles Heil für die Kunſt und das Leben der Kunſt erwartet, iſt eben deshalb ein Gegenſtand geworden, der ſelbſt der ſtrengſten Prüfung bedarf, und

ſie kann in einer Aeſthetik ihren Platz nur finden in dem Umfange der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe auf der Stelle des Werdens ihres Lebens. Die ſich ſelbſt erfaſſende Liebe muß endlich auf ihrem Wege des Erfaſſens zurückkehren auf ſich ſelbſt, und ſo den Kreis ihrer Thätigkeit abſchließen durch ihr eignes volles, ſelbſtſtändiges Leben.

Das Sich=ſelbſt=Erfaſſen der Liebe iſt tief in der Menſchheit begründet, weil die Liebe überhaupt es iſt; aber ſie lebt nicht überall in voller ungehemmter Kraft, d. h. ſie vermag nicht überall und zu allen Zeiten ſich ſelbſt zu erfaſſen in der Form des Univerſums ſo, daß dieſes Sich=ſelbſt=Erfaſſen rein erfolgt in allen Individuen. Eine ſolche Hemmung und Verdunkelung konnte aber entſtehen, entweder durch ein überwiegend vorwaltendes Aufgehen der Liebe in der höchſten Idee, aber nur wie es ſtatt findet bei einſeitiger Lebensentwickelung überhaupt, oder bei vorwaltendem Erfaſſen der Welt von der Seite des Daſeins und in Beziehung auf den Kampf um das Daſein. Die erſte Art der Verdunkelung bahnt aber wieder leicht den Weg zur zweiten. Denn indem das Aufgehen der Liebe in der höchſten Idee, alſo die religiöſe Befriedigung, die alles Andre im Leben für eitel und nichtig achtet, dennoch das menſchliche Leben und Thun beziehen muß auf das Werden und Erſcheinen: ſo iſt es ſehr natürlich, daß ſie, wenn ſie es nicht bezieht auf die Form, ſie es beziehen muß auf den Kampf um das Daſein, weil dieſer immer ſich ſelbſt als eine unvermeidliche Nothwendigkeit aufdrängt. Da aber auch jenes Aufgehen, als ein vorherrſchendes, ſelten allein lange ſich behaupten kann in ſeiner Einſeitigkeit: ſo wird die ſich ſelbſt erfaſſende Liebe bei ihrem Erwachen eben durch jene Richtung auf das Daſein gebunden, und ſtatt ihrer hohen Beſtimmung zu

genügen, und durch die Form auf das Daſein zu gehen, umgekehrt und verkehrt durch das Daſein auf die Form gehen, und ſo nur Verſchönerung des Daſeins und den Luxus erzeugen.

Wir können alſo nicht leugnen, daß, ſoll die Liebe, die ſich ſelbſt erfaßt, wirklich lebendig ſein: ſo muß die Form mehr gelten als das Daſein. Dann aber bildet ſie auch ein Leben der Kunſt, das in ſich ſelbſt ſeine belebende Kraft hat, wie bei den Griechen, ein Umſtand den man vor aller richtigen Anwendung oder vor allem Mißbrauch des griechiſchen Kunſtlebens doch nie hätte aus dem Geſicht verlieren ſollen. Die Liebe, die ſo lebendig wirkt in der Kunſt und durch dieſelbe, wird natürlich dieſes Leben wieder ſelbſt erfaſſen und alles Störende und Hemmende, alles Häßliche, Unwürdige u. ſ. w. ausſtoßen. Sie wird nur das Ueberwiegend-Treffliche, das Vollendete dulden; das Schlechte, das kümmerlich und mühſam Zuſammengearbeitete gleich von ſich weiſen; und ſo wird ſie freilich als eine Richterinn daſtehen, aber als eine innere, als ein Gewiſſen der Kunſt und der Liebe ſelbſt. Dieſes Gewiſſen iſt unfehlbar und ſeine Ausſprüche ſind unwiederruflich, ſie ſind dann auch allgemein. Es darf daſſelbe eben ſo wenig, wie das moraliſche Gewiſſen, ehe es ein Urtheil ſpricht, bei ein, zwei, drei, vier Univerſitäten und Facultäten anfragen, um zu erfahren, was ſchön und häßlich ſei. Es bedarf dieſe Richterinn keiner ausführlichen Theorie, um darauf ihr Urtheil zu ſtützen. Durch dieſes Gewiſſen lebt die Kunſt ihr Leben in ſich, ſie bildet ſich in ſich und entwickelt ſich durch ſich, ihr Gewiſſen ſchärfend, indem ſie nie dagegen handelt. Ein ſolches Leben der Kunſt und der Liebe war bei den Griechen, als die Form ihnen über alles galt, und eben daher auch ein ſolches Gewiſſen.

Will man dieſes Leben der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe und dieſes Gewiſſen, wodurch es in ſeiner Entwickelung, als ein Werden, geleitet und geſtaltet wurde, Kritik nennen: ſo kann ich nichts dagegen einwenden, nur möchte ſich, bei der Vergleichung derſelben mit dem, was wir jetzt Kritik nennen und als Kritik ausüben, ein ſehr wichtiger Unterſchied ergeben.

Wo nämlich nicht die Form, ſondern das Daſein alles gilt, da wird auch kein wahres Leben der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe, und kein wahres Leben der Kunſt ſtatt finden; aber vermiſſen werden es Viele, und ſie werden deshalb ſtreben es hervorzurufen, und da man im Kampfe um das Daſein doch immer etwas thun muß und zwar etwas Beſtimmtes, jede ſchöne Kunſt doch aber ein beſtimmtes Geſchäft iſt, durch welches ſich die Mittel erwerben laſſen, die das Daſein zum Wohlſein machen: ſo verſteckt ſich dieſe Richtung auf das Daſein gar zu leicht und nur zu gewöhnlich hinter dem Schein eines Lebens der Kunſt und der Liebe. Ebendeshalb kann auch eine ſcheinbare Theilnahme an dem Streben jener eintreten und eine Verbreitung dieſes Strebens, welche ein Scheinleben der Kunſt erzeugt. Ein ſolches Scheinleben der Kunſt, ſo ſehr es auch durch einzelne hervorragende Künſtler das Anſehen eines wahren gewinnen mag, bedarf aber einer Kritik von ganz andrer Art, als jenes Gewiſſen war und ſein könnte. Da es ſelbſt noch kein rechtes inneres Leben der Liebe und der Kunſt iſt, ſondern ein von außen angeeignetes, ſo bedarf es auch für die Leitung und Regelung ſeiner Thätigkeit eines äußern Richters und ſomit eines Codex poſitiver Geſetze. Woher ſoll dieſer Codex gewonnen werden? Durch die Urtheile der Künſtler und Kunſtfreunde? Freilich, wenn jenes Gewiſſen lebendig wäre, ein treffliches Gericht! Aber wer

kann behaupten, daß in einer Zeit, wo nicht die Form, sondern das Daſein alles gilt, ein ſolches Gewiſſen möglich ſei? Und wer kann behaupten, daß in einer Zeit, wo unter denen, welche durch ihre Verdienſte ſich das Recht erworben haben, öffentlich ihre Stimme, als die höchſten Richter abzugeben, ein ſo gänzlicher Mangel an Uebereinſtimmung herrſcht; wo jeder einen andern Gott hat, den er auf Koſten der übrigen, als Heroen geprieſenen, erhebt, wo die meiſten kaum wiſſen, was ſie eigentlich wollen, wer, ſage ich, kann behaupten, daß in einer ſolchen Zeit, jenes Gewiſſen wirklich ſei? Alle ſolche Vergötterungen einzelner Erſcheinungen beweiſen, daß man außer der Kunſt und dem wahren Leben der Liebe iſt, und es muß alſo auch die Geſetzgebung von außen kommen. Woher kann und wird ſie aber kommen? Woher anders als von den Wiſſenden. Unſere Kritik hat deshalb auch ihre Wurzeln nicht in jenem Gewiſſen und Leben der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe, ſondern ſie hat dieſelbe in der Wiſſenſchaft. Und darf man ſich wohl darüber wundern? Iſt denn unſer ganzes Zeitalter nicht ein wiſſenſchaftliches? Das Verkennen dieſes Standpunktes unſrer Zeit iſt die Urſache ſo vieler Verwirrungen und Verkehrtheiten bei der Anwendung der Kritik. Indem man das Weſen unſrer Kritik nicht als ein reinwiſſenſchaftliches erkennt und immer darin jenes unmittelbare Leben der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe ſucht, ſo aber die Grundverſchiedenheit zwiſchen jenem Gewiſſen und einer wiſſenſchaftlichen Kritik kaum ahnet, verwirft man wohl gar ſtrengwiſſenſchaftliche Behandlung und Haltung, ſchilt und ſtichelt auf Syſteme und ſyſtematiſche Behandlung und geräth in ein empiriſches Treiben und Schwatzen ohne alle Haltung, indem man alles Heil von Vergleichung und Zergliederung einzelner Kunſtwerke

und ihrer Wirkung hofft, dabei aber wieder, weil eben das wahre Leben der sich selbst erfassenden Liebe fehlt, so wie das allgemeine Gefühl und Gewissen dieses Lebens, seine Zuflucht zu Prinzipien nehmen muß, deren wissenschaftliche Begründung und Durchführung man spöttelnd am liebsten für Hirngespinnst erklären möchte. Unsere Kritik ist und bleibt angewandte Aesthetik auf wirkliche Kunsterscheinungen; soll also wirklich etwas daraus werden, so muß erst die Aesthetik selbst eine feste wissenschaftliche Grundlage und Gestalt haben. Ist aber wohl eine Wissenschaft möglich a posteriori auf empirischem Wege? Ist Wissenschaft wohl dieses Namens werth, wenn sie nicht als System dasteht, d. h. ihrer Einheit und ihrem innern Zusammenhange nach begründet und anerkannt?

§. 81.

Da unsre Kritik eine wissenschaftliche Grundanlage und Tendenz hat: so ist sie auch als solche festzuhalten und möglichst zu bewahren gegen alle Verwirrung, durch welche sie selbst verwirrt wird, und durch welche sie das Leben der Kunst verwirrt.

Ein sehr großer Uebelstand für unsre Kritik ist es, daß wir eigentlich nicht recht wissen, was wir damit wollen und sollen. Im Ganzen herrscht der Wahn, es solle die Kritik sein das Werden eines Lebens der sich selbst erfassenden Liebe, sie solle also die Stelle jenes im vorigen §. anerkannten Gewissens vertreten, oder man glaubt wohl gar, sie sei dieses Gewissen selbst. Freilich soll sie die Stelle desselben vertreten, aber auf ihre eigne, ihrem Wesen gemäße Art. Aber dies verkennt man und will sie nun unmittelbar auf ein Leben der Kunst selbst stützen

und aus diesem hervorgehen lassen. Nun giebt es aber kein wahres der Kunst, es fehlt also diese Stütze, und man nimmt seine Zuflucht zu einem gewesenen Leben der Kunst und der sich selbst erfassenden Liebe, preist z. B. die Kunst der Griechen und Römer, und nimmt aus ihrem Leben die Gesetze und Regeln, denen sich nun das Streben einer unter ganz entgegengesetzten Prinzipien sich entwickelnden Zeit unterwerfen soll. Das ist wieder sehr natürlich, und hängt mit dem im vorigen Hauptabschnitt von der Uebertragung eines fremden Kunstlebens Gesagten innigst zusammen. Wir erhalten so ein fremdes Gewissen, so wie wir ein fremdes Kunstleben haben wollen, aber alles ist und bleibt außer uns und kann nie in uns sein. Was ist nun unsere Kritik? oder vielmehr was ist unsre durch eine solche auf fremden Boden entsprossene Kritik entstandene Aesthetik? Eine Häufung von fragmentarischen Bemerkungen ohne innern Zusammenhang, die den Schein dieses Zusammenhanges durch eine gewisse äußerlich angenommene Ordnung darstellt, und ihren bloßen Aggregatzustand dahinter zu verbergen sucht. Freilich läßt sich mit solchen Bemerkungen alles machen, was man will, aber sie werden auch in der Anwendung deshalb immer einseitig bleiben, und als individuelle Ansichten, sogleich Zwang und Verwirrung erzeugen, wenn sie als allgemeine Grundsätze geltend gemacht werden sollen. Wenn daher immer eine Kluft bleibt zwischen den Ansichten der Theoretiker und Kritiker und zwischen dem kunstgenießendem Publikum, wenn die erstern sich durch die ganze Terminologie der gangbaren Aesthetiken hindurchärgern und witzeln über das Publikum und dessen Freudigkeit, mit welcher es das Schlechte bisweilen eben so genießt als das Gute, und manchmal wohl gar noch lieber: so gleicht dieser Aerger

nicht selten dem Verdruß des Proktophantasmisten in Göthe's Faust:

Wir sind so klug, und dennoch spukts in Tegel.

Freilich hat das Publikum nicht selten Unrecht; aber wissen denn auch die Kunstrichter immer, was sie wollen? Kann die Kritik, wie sie gegenwärtig gehandhabt wird, wirklich bilden?

Ein andrer Uebelstand, der aus diesem Verkennen des eigentlichen Standpunktes der Kritik und aus jenem Zersplittern derselben in Bemerkerei ohne Haltung und innern Zusammenhang entsteht, ist eine Kunstkennerei, welche darauf ausgeht, Feinheiten herauszuschmecken, und die sich etwas darauf zu gute thut, in Kleinigkeiten etwas Großes und tiefverborgne Absicht des Künstlers entdeckt zu haben, wenn dieser vielleicht nichts besonders im Sinne hatte, ja wohl gar da, wo dem Künstler einmal etwas Menschliches begegnet war, besondere Schönheit zu sehen. Der große Haufe der Kennerlinge will es den wirklich geistvollen philosophischen Kunstkennern nachmachen, die verkannte Kunstwerke rechtfertigen, und dadurch ist eine solche Klauberei verbreitet und allgemein geworden; sie beweist eben den Mangel an Selbstständigkeit in unserm Zeitalter, wo alles Leben fast nur in dem Aneignen eines Fremden, nicht in dem Entwickeln des Eignen besteht; im Aneignen fremder Kunst, fremder Lebensart, fremder Gefühle, Ansichten und Kennerschaft. Wiewohl nun die weise Benutzung des Fremden nicht verschmäht werden darf, und grade Eigenthum einer Zeit ist, deren geistigem Streben das teleologische Umfassen das Ganzen zum Grunde liegt, welches eben durch Gegensätze sich zur immer umfassendern und durchgreifendern Klarheit entwickelt, so soll es doch auch nur weise Benutzung bleiben, und nicht den ursprüng-

lichen ächten eignen Lebensstamm verdunkeln, oder gar verdrängen; und hier ist die so schwer zu haltende und immer wieder überschrittene Gränzlinie, die, so oft wir in unsrer Zeit sie ahneten, doch immer wieder unserm Auge entschwindet.

Die Kritik, als Philosophie, behauptet ihre Würde, und kann, wenn sie ihrem Beruf treu bleibt, bestehen und soll bestehen. Ihr ist es darum zu thun, die Beziehungen auf das Höchste klar zu machen, denn diese Beziehung soll dem Menschengeiste überall klar werden. Dies ist das Ziel aller Wissenschaft. Die Philosophie maßt sich daher nicht an, dem Genie jeden Schritt in seinem Laufe vorzuschreiben und bestimmen zu wollen, wie es dabei die Füße setzen soll. Sie sieht die Richtung des Strebens und die freudige Kraft und weiß wohl, daß diese den Lauf regeln und auf die beste Weise zum Ziel führen wird; denn in dem wahren Genie ist immer jenes Gewissen und wenn es sonst nirgend wäre. Die philosophische Kritik wird sich wohl hüten vor der Sünde, die so oft gegen das Genie begangen wurde, vor der Sünde, statt das Leben und Wirken desselben, in Beziehung auf das höchste Prinzip alles Kunstlebens, völlig zur klaren Anschauung zu bringen, lieber einen Maßstab anzulegen, der auf empirischem Wege zubereitet, und an einzelnen Erscheinungen ausprobirt, die Schranken eines frühern Daseins und Werdens zu den Fesseln eines in freier Selbstständigkeit erblühenden neuen macht. Wenn sie sich aber dem Geschäft unterzieht, über ein vollendetes Kunstwerk kritische Untersuchungen anzustellen: so ergeben sich daraus Beiträge zur pragmatischen Geschichte der Kunst, worin geprüft wird, wiefern in irgend einem Kunsterzeugnisse die Kunst fortgeschritten oder stehen geblieben ist und Spuren des Verfalls an sich trägt. Diese Tendenz sollte die Kritik bei einem solchen Geschäft

festhalten, und statt aller kleinlichen Witzeleien oder Leidenschaft erregenden und dadurch immer mehr verwirrenden Feindseligkeiten, sich dadurch und durch das ernste Hindeuten auf das höchste Prinzip zu ihrer wahren Würde erheben. Will sich die Kritik noch auf das erstrecken, was die Praxis des Meisters betrifft, so wird sie freilich eben erst von den Meistern lernen müssen, aber sie wird auch diesen Theil ihres Geschäfts nicht überschätzen, mit Kennerschaft prunken, und dadurch in Kennerei ausarten, welche es an jedem Zuge, z. B. eines Gemäldes, sehen will, ob der Künstler den Pinsel rechts oder links gewendet habe.

Kenntniß der Praxis der Meister, so wie dessen, was sich in der Darstellung eines Kunstwerkes und der Vollendung desselben darauf stützt, so wie der Beurtheilung dessen, was in dieser Hinsicht geleistet werden kann und soll, ist allerdings ein Schatz, welcher der Kunst heilsam werden kann und wird; aber es muß sich nicht das allgemeine Leben der Kunst und der sich selbst erfassenden Liebe darauf stützen und allein dadurch begründen sollen. Wenn der Kunstkenner nichts weiter sieht als Colorit, Haltung u. dgl., wenn er sich recht geflißentlich hütet, sich durch die überwiegende Schönheit eines Ganzen zur Bewunderung hinreißen, oder wie er sagt, seinen Blick und sein Urtheil befangen zu lassen, ehe er den kleinsten Fehler herausgespürt oder wohl gar, was nicht vorhanden ist, hineingeklügelt hat, bloß doch eigentlich, damit, wenn er nun endlich mit kalter Miene aber nachdrücklichem Tone sein: vortrefflich! ausgesprochen, dieser Ausspruch dadurch einen desto größern Werth erhalte — der treibt nur Kunstkennerei, für den ist gewiß das eigentliche Leben eines Kunstwerkes verloren, und er wird nur zu

leicht bei den schönsten und großartigsten Schöpfungen dadurch gestört werden, daß er schon der Begeisterung, welche doch der eigentliche Quell alles Lebens der Kunst und der sich selbst erfassenden Liebe ist, sich gar nicht hingeben kann, weil er irgend einen Fehler zu sehen glaubt, der für ihn nun auch wirklich da ist, und ihm das Ganze zerstört; denn wer in einem Kunstwerke Fehler auch nur zu sehen glaubt beim ersten Schauen, für den ist das Ganze auch schon entstellt, und zwar mehr entstellt als durch solche, die wirklich vorhanden sind, denn er hat sich um den ersten Moment des wahren Anschauens, gleichsam um den ersten Kuß der Geliebten betrogen. Schlimmgenug, wenn ein Kunstwerk Fehler hat, die wirklich ungesucht diesen ersten Eindruck zerstören und dann wesentliche Mängel sind. Kurz es führt diese Kunstkennerschaft, wenn sie nicht in ihren Schranken bleibt, und wenn in ihr das ganze Leben der Kunst sich bewegen und gedeihen soll, zu nichts, als zu einer unnützen Mäkelei, die alles wahre Leben eines Kunstwerkes, und alles wahre Kunstleben überhaupt tödtet. Denn dies liegt, wie schon gesagt, in der Begeisterung, die aber eine äußerst zarte Blüte des höhern Lebens ist, und, einmal in ihrer reinsten Erscheinung gestört, nie so wiederkehrt, noch weniger aber mit einem affectirten „Wunderschön" abgemacht werden kann. Giebt der erste Moment des Erfassens nicht eine Begeisterung, welche einzelne Fehler noch unbemerkt läßt, so ist entweder das Werk wirklich zu arm an Schönheit, oder es fehlt dem Erfassenden selbst der Sinn dafür, und dann wird freilich das überwiegend hervortreten, was durch Studium erworben werden kann. Es ist eben in unsrer Zeit etwas, das kein vortheilhaftes Licht auf den Zustand unsrer Kunst und auf unser Kunstleben wirft, daß unsre Kenner gewöhnlich

nur technische Wirkungen in Kunstwerken sehen, Nichtkenner aber gar nichts, oder nicht das Rechte, und daß sie sich durch Blendwerke hintergehen lassen. Das wahre Leben der sich selbst erfassenden Liebe findet nur dann statt, wenn es ein allgemeines ist, Kennerschaft kann und soll aber nie ein Allgemeines bei Allen sein, sie wird immer nur als das Eigenthum derer anerkannt werden müssen, die, sei es aus Liebhaberei oder aus Beruf, das Wirken des Künstlers zu aller Zeit, in welcher eine Kunst geübt wurde, zum Gegenstande ihres Forschens machten. Sie wird einen Schatz bilden für den Künstler, der durch sie in Absicht seines Strebens und Wirkens zu klarem Bewußtsein gelangen kann, und auf der andern Seite die wissenschaftliche Behandlung der ästhetischen Thätigkeit der Menschheit historisch unterstützen; sie wird sich daher verhalten zur eigentlichen Aesthetik, wie die Gelehrsamkeit zur Wissenschaft. Soll nun die Kunst nicht bloß für den Kenner sein, sondern für Alle, und was wäre sie, wenn sie nicht für Alle wäre? — in welches Verhältniß werden die Erscheinungen derselben zu dem Nichtkenner in kritischer Beziehung treten? Soll er bloß das Urtheil der Kenner nachsprechen? Leider geschieht dies nur zu oft und von denen, die sich eine Kennermiene zu geben wissen; aber ist dies wohl das wahre Leben der sich selbst erfassenden Liebe? Oder soll er die Prinzipien der Aesthetik studiren, und sich dadurch den Weg bahnen zu einem würdigen Leben in der Kunst und der sich selbst erfassenden Liebe? Warum nicht? Aber jeder Nichtkenner? — Die Aeußerung des Malers Conti bei Lessing: Ins Kloster mit dem, der von uns erst lernen muß, was schön ist! leidet unstreitig wohl eine umfassendere Anwendung. Die Schwierigkeit löst sich durch folgende Betrachtung. Der Kenner, bei seinem Erfassen

eines Kunſtwerkes, ſtützt ſich auf äſthetiſche Prinzipien und auf Kunſtgelehrſamkeit in dem Sinne, den wir eben feſtgeſtellt haben; der Nichtkenner auf die Natur und das Leben. Er geht bei der Betrachtung eines Kunſtwerkes von dem in demſelben dargeſtellten Leben aus; er ſtellt es der Natur und dem wirklichen Leben derſelben gegenüber, und macht ſein Erfaſſen der Weltform zum Richter; von dieſem Standpunkte aus lernt er die Bedeutung des Ganzen erkennen, und die Beziehung aller Theile beurtheilen, ſo wie auch die Behandlung des Ganzen, ohne daß er der Gelehrſamkeit des Kenners bedarf. Und ſollte hier nicht der wahre Quell des Lebens der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe und der Kunſt ſein? Ich thue dieſe Frage trotz allem Kopfſchütteln der Kenner, die ich übrigens herzlich bedauere, und deren Kennerſchaft für mich wenig Werth hat, wenn ihnen jener natürliche Standpunkt des Nichtkenners ganz fremd geworden iſt. Die Welt iſt dem Menſchen gegeben zu ſeiner Entwickelung und Bildung, die Einwirkung derſelben iſt freilich von verſchiedenem Umfange dem Raume und der Zeit nach, zunächſt aber ſteht immer die das Leben des Einzelnen begleitende Welt mit ihrer lebendigen Gegenwart; ſie wird und ſoll die Baſis ſein und bleiben, von welcher aus ſich der Umfang des Einwirkens weiter verbreitet nach Vermögen, Beruf, Verhältniß und Neigung, in ihr iſt das eigentliche warme und friſche Leben aller Bildung und Entwickelung, welches ſich von hier durch jede Erweiterung des Umfanges mittheilt und verbreitet, wenn ſie ſich natürlich an dieſes Leben anſchließt. Jedes Setzen eines größern Umfanges ohne natürlichen Zuſammenhang mit dieſem Erfaſſen der gegenwärtigen Welt, wirkt ſtörend und verwirrend, indem es den naturgemäßen Standpunkt des Lebens verrückt. So auch

für die Kunſt und das ſich ſelbſt erfaſſende Leben der Liebe. Die Natur, freilich nicht in dem Sinne der affectirenden Schöngeiſter, bleibt für ſie der ewig friſche Lebensquell, und unſre Nichtkenner, vielleicht auch viele unſrer Kenner, ſind bloß deshalb immer noch ſo fern von einem wahren Leben der Kunſt und der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe, weil ihnen das wahre Leben der Natur fern und fremd iſt, und alle Anſtrengungen der Kunſtgelehrſamkeit, alle Akademien und weite Reiſen, — denn man kommt der Natur durch weite Reiſen nicht näher, wenn man ihr daheim nicht ſchon nahe iſt, — alles dies, ſage ich, wird es nicht verhindern, daß das Leben der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe immer mehr erkalte. Dies ſind Wahrheiten, die zum Theil ſo oft geſagt worden ſind, daß man meinen ſollte, ſie müßten endlich verſtanden und beherzigt werden, die aber immer wieder durch den blendenden Schimmer der überhandnehmenden Kunſtgelehrſamkeit und Kennerſchaft verdunkelt werden, ſo daß man ſie nothwendig immer wiederholen muß, wenn ſie nicht ganz vergeſſen werden ſollen. Wir haben die Meiſterſtücke der altdeutſchen Malerſchule mit gewaltiger, wahrer oder affectirter, Begeiſterung geprieſen, und unſere Kunſtjünger haben ihren Eifer dafür durch Nachahmung aller Mängel dieſer Schule bewährt; wir erheben ja auch jetzt den unſterblichen Shakespeare und vergöttern ihn, und wir werden vielleicht, nachdem wir ihn von der pedantiſchen Verachtung der Gelehrſamkeit glücklich gerettet haben, es durch Gelehrſamkeit wieder dahin bringen, daß er dem Nichtgelehrten und Nichtkennern ein verſchloſſenes Heiligthum werde, wohin nur der geheimnißvolle Prieſter des Alterthümer und Scholien wiederkäuenden Apis, nicht aber der entſchleierten Iſis dringen darf. Was iſt es denn, das in den Kunſtwerken eines Shakespeare

wie ein Zauber auf jeden unbefangenen Freund ſeiner Muſe mit ſolcher Gewalt wirkt? Was anders, als die friſche lebendige und allen, welche der Natur treu bleiben, verſtändliche Natur, aus welcher dieſer große Genius ſeine Kunſterſcheinungen herausbildete, die eben deshalb ſo verſtändlich iſt, weil ſie die Natur unſerer Zeit iſt, und die in dem großen Dichter ſo überwiegend lebendig war, daß ſie ihn über alle Koſtümkrämerei und über Anachronismen und Parachronismen erhob? Und iſt es nicht in jenen Werken der altdeutſchen Malerei wieder der Geiſt und die Natur unſrer Zeit, die uns daraus ſo herzlich anſprechen? Iſt es nicht das friſche Leben derſelben, und iſt nicht ſelbſt die religiöſe Innigkeit jener Meiſter ebenfalls die Grundlage alles höhern Lebens unſrer Zeit?

Aber eben dadurch daß wir, das teleologiſche Prinzip unſrer Zeit verkennend und aufgebend, ohne alle feſte Lebensbaſis überall hinausgreifen nach fremden Formen und Lebensgeſtaltungen, iſt uns die Natur und das Leben ſelbſt fremd geworden. Das Fremde, ſtatt von uns von einem eignen feſten Standpunkte aus mit Weisheit benutzt zu werden, hat uns überwältig und von der uns eigenthümlichen Baſis unſrer Zeit losgeriſſen, und treibt uns ſo nach allen Richtungen in verworrenen Kreiſen ins Blaue hinaus. Wie kann da ein Leben der Kunſt und der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe ſtatt finden, wo die gelehrten Kenner an flatternden Schnüren und Leitſeilen ihrer wankenden und veränderlichen Grundſätze und Klügeleien kaum einigermaßen ſich feſtzuhalten vermögen, die Nichtkenner aber zu keiner Einheit des Gefühls und des Urtheils gelangen können, die doch hier eben nothwendig die Grundlage eines Lebens der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe ſein müßte, wie ſie es im ſittlichen Leben iſt. Dieſe Einheit für unmöglich erklären,

heißt nur ein neues Zeugniß ablegen von der bestehenden Verworrenheit und Haltungslosigkeit. Sie würde eben so in der moralischen Welt durch Verworrenheit verdunkelt werden können, wenn nicht eine Nothwendigkeit das Bestehen alles Lebens, oder vielmehr der ganzen Welt daran geknüpft hätte, dagegen sie im Gebiete des Für-sich-Erfassens der Form des Universums eine von dieser Seite des Daseins freie Erscheinung ist.

Sollen aber die Philosophie und die Kennerschaft sich die Hand bieten, um endlich eine Ausgleichung zu bewirken und jene Einheit wieder herzustellen, ein Weg, der freilich in unserm wissenschaftlichen Zeitalter eingeschlagen werden muß: so wird man sich wohl zu hüten haben, daß nicht hier gerade die Verwirrung vergrößert werde, und daß man nicht etwa, indem man zwei Päpste absetzt, statt deren drei bekomme. Nicht wiederholtes Nachsprechen und Nachschreiben des Gelesenen, wobei man wohl gar gedacht zu haben glaubt, nicht abgerissene Bemerkungen ohne festbegründeten wissenschaftlichen Zusammenhalt, noch Witzeleien und Einfälle, wie sie eben kommen, und Brocken von Gelehrsamkeit, dürfen als Kunstphilosophie gelten. Nur zu Viele martern sich, dergleichen kunstphilosophische Fragmente von sich zu geben, zur Erbauung aller derer, die sie hören wollen, ohne daß dadurch etwas anderes entsteht, als größere Verworrenheit, weil dergleichen Bemerkungen immer so gestellt werden können, als wären sie etwas, da man nicht, wie in moralischer Beziehung, dem oberflächlichen Bemerker mit dem allgemein und nothwendig anerkannten Gesetz in die Flanke fallen kann. Unsere Zeit hat unstreitig durch solche Bemerker am meisten gelitten; sie haben die Verwirrung der Gefühlseinheit vollendet und jenes natürliche Gewissen zerstören helfen,

so daß nun keiner seinem eignen Gefühl mehr traut und in der That auch kaum trauen darf, und daß mancher seinwollende Gebildete mit irgend einem Maler oder Kenner Kunstausstellungen besucht und genau auf die Mienen seines Cicerone achtet, um nach deren Anleitung zu bewundern oder zu verdammen.

Freilich bleibt nun nichts weiter übrig, als daß unser wissenschaftliches Zeitalter unbekümmert um alle jene Spöttereien und Witzeleien über Systeme und methaphysische Träumereien, ruhig seine Bahn fortgehe, daß es die Aesthetik als Wissenschaft begründe und zu vollenden suche, und es wird unstreitig zu diesem Ziele gelangen, wenn man es nur von jenen ästhetischen Bemerkern erhalten könnte, daß sie dem Fortschreiten dahin nicht allzustörend entgegentreten; indeß wird es hoffentlich ungeachtet dessen seine Bahn vollenden. Wenigstens wird dann die Kritik einen wissenschaftlichen Charakter annehmen, und durch die Einheit, auf welche sie sich stützt, endlich die Verwirrung lösen, in der das Leben der Kunst und der sich selbst erfassenden Liebe befangen ist. Freilich wäre zu wünschen, daß dieser Wirksamkeit auch noch die Einheit des Gefühls, oder vielmehr jenes Gewissen begegne, wodurch eigentlich jenes Leben der Liebe seine wahre Kraft und Innigkeit erhält. Aber freilich könnte dies nur wieder erweckt und in umfassende und durchgreifende Thätigkeit gesetzt werden durch treue Rückkehr zur Natur, durch kräftiges und lebendiges Erfassen und Festhalten des Grund- und Lebens-Prinzips der Menschheit, wie es unserer Zeit seit dem Untergange des vorchristlichen Alterthums zum Grunde liegt, und endlich noch durch etwas, wovon aber erst in der folgenden Abtheilung die Rede sein kann.

Zweite Abtheilung.

Das Leben der sich selbst erfassenden Liebe auf dem Standpunkte des Seins, oder Geschmack und Bildung.

§. 82.

Das Leben der sich selbst erfassenden Liebe, wenn es zu einem Bleibenden in der Menschheit geworden ist, heißt auf diesem Standpunkte des Seins, Bildung.

Wenn bei einem Volke oder in einem Zeitalter durch die Begeisterung des Genies, eine rege Thätigkeit für das Für=sich=Erfassen der Form des Universums, und somit für die Kunst, begann und zu einem bleibenden gemeinsamen Leben in der Masse gedieh, das sich nun in sich und durch sich selbst entwickelt, dann ist das Leben der sich selbst erfassenden Liebe aufgegangen; es steht da als ein Bleibendes, als ein Sein, als Bildung. Alles ist dann ein Gefühl, ein Leben, und das Häßliche wird gleich von der gesamten Masse ausgestoßen, ohne daß man nöthig hat, ihr zu sagen, es sei häßlich und ein anderes schön, und aus welchen Gründen. Eine solche Zeit bedarf keiner Kritik in unserm Sinne und hat auch keine, d. h. es bedarf keiner Bestimmung des Schönen durch Begriffe, um, wie der Schüler bei Erlernung einer fremden Sprache in der Grammatik bei vorkommenden Fällen nachzuschlagen, und zu sehen, welche Regel anzuwenden sei. Das Schöne ist unmittelbares Leben geworden, und kann nur untergehen, wenn die ersten Prinzipien und Elemente dieses Lebens zerstört werden.

Möge das Eben=Gesagte als ein Ideal gelten, so viel bleibt gewiß, daß die Griechen in ihrer schönsten Periode diesem Ideal nahe waren, und wohl am nächsten von allen Völkern und Zeiten, welche nach der Erreichung dieses Ideals gestrebt haben. Die Griechen kannten keine Kritik, und sie hatten keinen Geschmack, in so fern dieser nämlich ein Sohn der Kritik ist; aber desto reger war jenes oben von mir erwähnte Gewissen. Das Schöne war ihr Gott, und einen Gott fragt man nicht, woher bist du, und wie bist du zu deiner Gottheit und Göttlichkeit gekommen? Man weiß, er ist, und ist, so wie er ist.

Dieses Leben gründete sich freilich zuerst auf die ursprünglich=geniale Natur dieses Volkes; allein Religion, Verfassung, und die bestimmte Richtung auf das plastische Erfassen der Form des Universums, alles dies enthielt die Elemente, woraus sich dieses Leben gestaltete und seine Eigenthümlichkeit behauptete, denn kein wahres Leben ist ohne Eigenthümlichkeit. Die Wirksamkeit aller dieser Elemente war aber so innig verwebt, daß sobald eines oder mehre derselben angegriffen und zerstört wurden, es nothwendig in Verfall gerathen und seiner Vernichtung entgegen gehen mußte. Und als dieser Verfall erfolgte, da erst trat die Kritik ein, um der Welt gewissermaßen ausführlich zu zeigen, was in jener glänzenden Zeit Griechenlands gewesen sei.

Kunst und Kunstbildung sind Sache des Genies und des innigsten Lebens in der Liebe für das Für=sich=Erfassen der Form des Universums; Kritik ist Sache der Wissenschaft. Kunst und Bildung entstehen aus der Liebe; ihr Leben entwickelt sich frei, eben weil es in der Liebe ist. Es bedarf dieses Leben keines äußern Moments zur innern Bestimmung seiner Entwickelung; was äußerlich hinzutritt

giebt auch nur Aeußerliches. Das Leben der Liebe iſt ſich ſelbſt genug, denn ſein innerſtes Weſen, als gegründet auf die Liebe, die innigſte Beziehung der Freiheit auf die Form des Univerſums, iſt eben Schaffen und Bilden, und es irrt nicht, wenn es nur wirklich frei und ungeſtört und ungehemmt wirken kann. Bedürfniß der Kritik iſt eben Beweis von dem Mangel der Liebe und von der Dürftigkeit der Bildung, die, wo ſie wirklich iſt, keines Zuchtmeiſters bedarf.

Kritik hat keine ſchaffende und alſo auch keine bildende Kraft, denn nur durch Schaffen bildet ſich der Menſchengeiſt innerlich. Ihr Weſen iſt nur, wie ſie auch ſelbſt ſich keiner ſchaffenden Kraft anmaßt, ein regulatives; ſie will nur beſtimmen die Art eines Kunſtlebens und der Bildung, und zwar zuerſt, wie das Kunſtleben iſt, oder war, und dann, wie es ſein ſoll. Von dem erſten ging ſie aus, und dies darf ihr zugeſtanden werden ohne Bedenken, es wäre dann bloß die in ihrem Weſen, als einer philoſophiſchen Diſciplin, urſprünglich begründete Thätigkeit das Wirkliche zum klaren Bewußſein zu erheben, und alſo eine Thätigkeit mit rein theoretiſcher Tendenz; aber ſie will, und man muthet es ihr nicht nur zu, ſondern man iſt auch zu dieſer Zumuthung berechtigt, auch die praktiſche Tendenz feſthalten, ſie will zur Klarheit des Bewußtſeins erheben, nicht bloß was da iſt oder was war, ſondern auch, was da werden ſoll und wie es ſein ſoll. Und dies iſt für ſie ein gefährliches Amt. Denn da das Erfaſſen der Form des Univerſums, von welchem hier die Rede iſt, nicht für ein Anderes, ſondern rein für das Erfaſſen iſt, ſo geht jenes Soll in jedem Acte des Erfaſſens unmittelbar auf, ohne wie das ſittliche Soll, davon getrennt gehalten und dem Acte des Erfaſſens beſtimmt gegenüber

geſtellt werden zu können. Es kann alſo jenes Soll nur unmittelbar und untrennbar in jenem Act des Erfaſſens miterfaßt werden, und es wird alſo nur in dem innerſten Leben dieſes Erfaſſens wirkſam ſein, und beim Bilden immer zugleich mit in die Erſcheinung treten. Iſt nun die Kritik nicht ſchaffend, ſondern nur regulativ, ſo muß ſie irgend ein Leben der Kunſt und Bildung treffen, das ſchon vorhanden war, und alſo ſich darauf beſchränken, aus einer bereits erfolgten und vollendeten Entwickelung durch die Gegenſätze der eingetretenen Beſchränkungen und Störungen die Geſetze zu entwickeln, welche für alle Erſcheinungen der Kunſt gelten ſollten, oder ſie wird ihr Urtheil aus den höchſten Prinzipien der Aeſthetik herzuleiten ſuchen. In beiden Fällen wird ſie ſelten Genügendes leiſten. Im letztern Falle will ſie ſich bloß auf philoſophiſchen Grund ſtützen; allein die Philoſophie vermag nur das Geſamtleben des Erfaſſens der Form des Univerſums für das Erfaſſen zu erkennen nach ſeinem innern Zuſammenhange, und freilich in dieſem Zuſammenhange die einzelne Erſcheinung im Gebiete der Aeſthetik und Kunſt zu deuten und zu beurtheilen, wenn ſie da iſt, aber eine Erſcheinung, welche noch nicht da iſt, zu beſtimmen, wie ſie werden und ſein ſoll, vermag ſie nicht, und ob ſie es jemals vermögen wird? Ich überlaſſe die Beantwortung dieſer Frage Andern. — Im erſten Falle, wo ſie von dem empiriſchen Standpunkte ausgeht, iſt die Schwierigkeit eben ſo groß. Denn da das erſte Prinzip des Entſtehens einer Lebensentwickelung nur eines iſt, die Art und Geſtaltung der Entwickelung in der Erſcheinung mit beſtimmt wird und werden muß, durch ſehr mannigfaltige nicht nothwendig und unmittelbar in jenem Prinzip liegende Bedingungen; ja, da dieſe Bedingungen und die Art ihrer Lebens- und

Entwickelungs-Bestimmungen ein Unendlich-Mannigfaltiges sind: so wird die Kritik leicht in Gefahr kommen — und sie ist leider, oder vielmehr glücklicher Weise, in dieser Gefahr schon oft umgekommen — in die Gefahr also, etwas Aeußerlich-Bedingtes der Entwickelung für ein Innerlich-Nothwendiges zu halten, da die Verschmelzung beider in der Erscheinung gar zu genau, und es sogar bei der schärfsten Sonderung des Innerlich-Nothwendigen nicht zu vermeiden ist, daß nicht immer etwas von dem Aeußerlich-Bedingten daran hafte. Sie wird also auf diese Art das Gebiet der Möglichkeit beschränken auf eine einzelne bereits vorhanden gewesene Wirklichkeit, und so die Freiheit, das Wesentlichste in der Bildung eines Kunstlebens hemmen und sperren, welche das Genie erst wieder durchbrechen muß. Denn dieses geht mit seiner Thätigkeit aus dem innersten Leben heraus, wo das Innerlich-Nothwendige liegt, und durch die Kraft der Liebe in überraschende Thätigkeit gesetzt wird. Daher auch jener Kampf zwischen Genie und Kritik, wenn das Genie in neuen Schöpfungen hervortritt, über die nothwendigen Formen dieser Schöpfungen; daher aber auch das Erliegen der Kritik und ihre Wiedergeburt durch das Genie. Was beweist aber dieser Kampf, der seit der Entstehung der Kritik fortdauert, man mag auch Kunstjüngern, die sich selbst gern für Genies halten möchten, aus kunstpädagogischer Weisheit noch so viel von der Fügsamkeit des Genies in die Fesseln der Kritik vorreden? — Was anders beweist er, als daß es zwar nicht an Einzelnen fehlte, in denen die Liebe mächtig herrschend lebte, daß sie aber nicht die ganze Masse innig durchdrungen hat und durchdringen kann, und das soll sie doch.

Hier aber gähnt uns die Kluft an, über welche schon so viele Klagen erhoben worden sind, die Kluft zwischen

Aeſthetik und Kritik und zwiſchen Ausübung der Kunſt. Man will der Aeſthetik und Kritik erſt dann einen wahren und bedeutenden Werth zuerkennen, wenn ſie ſo weit gediehen ſind, daß man mittelſt ihrer ein Kunſtwerk in ſeiner Vollendung rein herausconſtruiren kann. Abgeſehen davon, daß man damit verlangt, die Kritik ſolle zugleich zur Kunſt ſelbſt werden, ſo iſt wohl klar, daß man eigentlich immer nur das conſtruiren kann, was in der Erſcheinung räumlich und zeitlich iſt, und von hier die Beſtimmungen auf das übertragen, was damit in Verhältniß ſteht. Im Kunſtwerke, als einem Bilde, wird ſich alſo auch nur das wirklich conſtruiren laſſen, was die Form der Anſchauung zu dem Bilde giebt, alſo das Ebenmaß, und von hieraus werden Beſtimmungen auf Harmonie und Ausdruck nur in ſo weit übergehen, als dieſe im Verhältniß zum Ebenmaße ſtehen, und einer Ausgleichung bedürfen. Aber das Leben, welches ſich in dieſem Bilde offenbart und die Form des Univerſums darin darſtellt als ein Schönes, Großes und Erhabnes, wird dies ſich auch conſtruiren laſſen? Dieſes Leben iſt ja eben das Leben der Liebe, ſelbſt in der Form des Univerſums, und dieſe ein vollkommen Innerliches, ein Innerlich-Unendliches, wie will man dies conſtruiren? Die Verſuche, Kunſtwerke nach den Regeln zu conſtruiren, haben hinlänglich gezeigt, was ein ſolches Verfahren leiſtet, und ſo wird wohl, um jene Kluft auszufüllen, nichts übrigbleiben, als jenes Leben der der Liebe ſelbſt. In dem Genie iſt dieſes Leben, und oft genug hat es ſich bewährt, was das Genie vermag, wie es ſich die Anſchauungsform unterwirft und ſie von innen heraus mit urſprünglicher Kraft beherrſcht. Man denke nur an Shakespeare, wie er ſich über alle hergebrachte Conſtructionsarten erhob, und wie er in ſeiner Größe als

Sieger dasteht. Man berufe sich hier nicht auf die Erfahrung, meinend, man müsse verschiedene Abstufungen der Geniekraft gestatten, und die geringern Abstufungen bedürften einer Regelung von außen. Ist ein Individuum wirklich Genie, so bedarf es jener Regelung nicht, bedarf es ihrer aber, so ist es kein Genie — und dies ist hinreichend zur Warnung vor der Geniesucht — oder es kann vielleicht, denn das Genie ist zwar eine göttliche Kraft, aber doch im Menschen, zu früh in seiner Entwickelung gehemmt und durch Verwirrung gelähmt worden sein, und wodurch entsteht diese Hemmung und Verwirrung? Wodurch anders, als durch die Unklarheit des Lebens überhaupt und durch die hergebrachten Constructionsarten. Wie manches Genie hat nicht die Fesseln dieser letztern, nachdem es lange genug dadurch gehemmt worden war, abgeworfen und glücklich genug, wenn der Gegensatz zwischen jenen Fesseln und seiner ursprünglichen Kraft stark genug war, jenes Abwerfen noch zur rechten Zeit herbeizuführen.

In dem Genie lebt freilich zugleich eine ungewöhnlich geistige Kraft in jener Liebe, und diese Kraft macht es möglich, daß sie hier im Einzelnen als ein Maximum wirken kann, aber auch in der Masse soll sie als ein Maximum wirken durch die Vielheit, und dies kann sie nur, sobald sie in jedem Einzelnen, wenn auch nicht als ein Maximum, doch aber als ein Ganzes lebt und ungetheilt wirkt. Nur so kann die Menge dem Genie begegnen, und dann wird die Kritik wegfallen oder vielmehr sich in das Gebiet der Wissenschaft zurückziehen; denn es ist hier nicht um ein Aeußeres oder Zufälliges zu thun, sondern um ein Inneres und Nothwendiges. Wo die Liebe für die Form des Universums erst rege und lebendig ist, da ist auch die Bildung angefangen und vollendet, und ihr Fortgang in

der Zeit ist nur ein Kreislauf von Erscheinungen, deren eine immer herrlicher als die andre ist; wo diese Liebe aber fehlt, da ist die Rohheit und bleibt die Rohheit, d. h. das bloße Daseinwollen, trotz aller Kritik, die nur dazu dient, die innere Rohheit durch äußere Feinheit zu verschleiern, während der unkritische Pöbel sie öffentlich und bewußtlos zur Schau trägt.

Fragt man aber, wie es möglich sei, ein Leben der Kunst und einer wahren innern Bildung wieder hervorzurufen, ob durch Kritik und immer erneuerte Schärfung und genauere Bestimmung und Berichtigung ihrer Regeln, also immer durch Kritik und Kritik der Kritik: so möchte ich wohl Bedenken tragen dies zu bejahen. Es ist damit, wie mit der Sünde. Ist sie einmal zu einem Werden als Causalreihe, also zur Erbsünde, geworden: so erzeugen die Strafen neue Sünden aus Strafen, und Strafen aus Strafen ins Unendliche fort als ein Werden für sich außer der Liebe, und so wird ohne Versöhnung auch eine kritische Hölle und die Ewigkeit kritischer Verdammniß nothwendig sein, und die Menschheit in dieser Hinsicht beschlossen bleiben unter dem Gesetz, wenn nicht hier auch die Sünde mit einem Male aufgehoben wird. Wodurch wird es aber möglich werden, daß jenes Leben wieder erwache in seiner ursprünglichen Kraft und daß die Ausgleichung erfolge? — Dadurch, daß der Mensch nichts als den höchsten Gegenstand seiner Liebe umfasse, als das wirklich Höchste und somit die Form des Universums. Die Liebe darf wenigstens nichts höher oder diesem Gegenstande gleich stellen, was seiner Natur nach unter ihm steht, und unter ihm steht Alles, was Beziehung nur auf das Dasein hat. Sobald etwas der letztern Art, und es giebt dessen sehr vielerlei, in der Liebe gleich steht jenem Höchsten, oder wohl

gar über ihm, ist, Einzelne ausgenommen, bei denen es nicht der Fall ist, keine Bildung da, sondern Rohheit, denn Rohheit ist nichts anderes als das bloße Daseinwollen; Rohheit vielleicht, die sich hinter den blendenden und betäubenden Erscheinungen des Luxus, und hinter dem dünnen und glatten Schleier einer aus dem Luxus von der Kritik gewebten äußern Feinheit verbirgt, desto schreiender aber hervortritt, wo dieser Schleier leicht zerreißt unter dem unkritischen Pöbel oder auch im Zustande der Leidenschaft. So war es bei den Römern selbst in ihrer goldnen, so hochgepriesenen Zeit, und ich frage: darf ich behaupten, es sei nicht so in unsrer Zeit?

Bei den Römern war, Einzelne ausgenommen, die es überall geben wird, und deren Genie natürlich einen erfreulichen Glanz verbreitete, keine wahre innere Bildung. Die Römerwelt im Ganzen war und blieb roh, und diese Rohheit war fest begründet in ihrer ganzen Entwickelung, in welcher als einziges Prinzip lag das bloße Daseinwollen, aber nicht des Einzelnen, sondern des Volkes als Volk und Staat. Dieses Daseinwollen war um so gefährlicher, weil es, zu einer höhern Potenz erhoben, die edelsten Kräfte für sich in Anspruch nehmen konnte. Das Unterordnen und Aufgehen des Daseinwollens des Einzelnen im Daseinwollen des ganzen Volks, worin überhaupt das Element alles Kasten- und Sectengeistes liegt, welches aber nur so lange dauerte, als der Kampf um das Dasein des Volkes währte, unterscheidet die Römer von allen andern Völkern durch ihren furchtbaren und der Menschheit schrecklichen Patriotismus, und begründete ihren Beruf zur Weltherrschaft. Und so ist in diesen wenigen Worten der Geist des Römers, alle seine Tugenden und

Gräuel, sein ganzes inneres Wesen als Römer mit einem Schlage ausgesprochen.

Zwar stellte Rom manche glänzende Erscheinung dar, denn es waren Kräfte und große Kräfte im Spiel, aber auch selbst, ich sage es noch einmal, in dem goldnen Zeitalter Augusts keine Bildung, höchstens nur äußerer Glanz derselben durch das Genie Einzelner hervorgerufen, und eine fremde aus der schönen Blütenzeit Griechenlands herübergestrahlt, aber keine wahre innerlich lebende in der ganzen Masse des Volks. Die Römer hatten als Volk den Kampf um das Dasein beendigt, sie hatten das Ziel ihres Daseinwollens erreicht, nämlich das Alleindasein und Untergehen eines jeden andern Daseins in dem ihrigen; auch der Kampf des Daseinwollens der Einzelnen war durch den Sieg und die Alleinherrschaft eines Einzelnen beendigt; auf diesem Wege blieb ihnen nun am Ziele nichts als Genuß des Daseins übrig, und wie sie aus allen Ländern die Mittel zum Genusse des Daseins herbeischafften, so nahmen sie auch die griechische Kultur als ein solches auf, und es ist nun wohl natürliche Folge, daß sie den Genuß bis ins Unnatürliche und Ungeheure, bis zum Gräuel trieben. Sie bildeten mit ihrer unbesiegbaren innern Rohheit den schneidensten Gegensatz gegen die innere Bildung der Griechen. Beide ließen sich nicht vereinigen, ohne sich wechselseitig zu zerstören, und beide vereinigten sich auch nur, um die Menschheit des Alterthums zur Vernichtung zu führen. Es liegt bei dem ganzen Schicksal der Römer von Anfang an immer im Hintergrunde der erhabene und erschütternde Ernst der höchsten Macht, und alles Große und selbst Erhabene in dem Erscheinen und Thun dieses Volks trägt nur diesen Charakter, und ergreift das Gemüth auch nur deshalb so

gewaltig, weil es auf diesen Ernst des Ewigen hindeutet. So ist jeder Held der Römer ein Werkzeug dieser Macht, das mit aller Anstrengung menschlicher Kraft und Größe das Alleindasein begründen und es aufführen hilft zum Riesenbau, damit es mit diesem auf immer vertilgt werde oder vielmehr sich selbst vertilge. Und so können wir sicher darauf rechnen, daß, wo sich von jener Dreiheit, dem Schönen, Großen und Erhabenen, nur die beiden letzten Glieder ohne das erste offenbaren, ein solcher furchtbar rächender Ernst im Hintergrunde liegt, denn die Schönheit ist von diesen dreien die Versöhnerinn.

Nach dem Untergange des vorchristlichen Alterthums durch die Völkerwanderung und der Entstehung neuer Staaten entwickelte sich ein neues Leben; mit ihm wurde eine neue Kulturperiode angefangen, und eben so begann auch ein neues Leben der Kunst sich zu gestalten, auf eigenthümliche Basis gegründet, mit eigenthümlichem Geist und Charakter. Ich will hier nicht das wiederholen, was man schon so oft über die Dichtkunst der Provenzalen und der sogenannten schwäbischen Periode, über die altdeutsche Malerei und Sculptur und über die sogenannte gothische Baukunst gesagt hat; aber soviel ist gewiß, daß sich darin der ursprüngliche Geist und Charakter der neuen Zeit gestaltete, und daß das teleologische Prinzip, begründet durch Religion und ursprünglich innere charakteristische Anlage, sich zu entwickeln begann und herrliche Erscheinungen darstellte. Man hat diese Lebensperiode der europäischen Menschheit mit dem Namen der Barbarei gebrandmarkt, man hat die eigne Benennung Mittelalter für sie gestempelt, weil man sie verkannte. Auch dies ist schon oft gesagt worden, obwohl nicht mit der Wirksamkeit, welche diese Rechtfer-

tigung des ſogenannten Mittelalters verdiente, weil man es dabei wieder übertrieb und die unverkennbaren Mängel verdecken wollte, die ſich nicht verdecken laſſen. Bedenkt man aber dabei, daß das ganze Lebensprinzip der Bildung rein teleologiſch, alſo ein inneres und zuerſt unmittelbar auf das Innere gerichtet war, daß die Entwickelung und Geſtaltung dieſes Prinzips zu einem Alles durchdringenden Leben zwar ſicher, und das dadurch erzeugte Leben um ſo herrlicher, aber der Fortgang auch langſamer iſt, weil alles Aeußere, ſeit Jahrhunderten Gewordene, dadurch überwältigt werden mußte; daß dieſes Aeußere ſich *geſtaltet hatte* in einem Kampfe überreicher Kräfte, und zwar der Kräfte, die ſich im Begehren entwickeln, daß dieſer Kampf durch ſo viele und mancherlei Reizmittel unterhalten wurde, und nicht ohne ſtörende Rückwirkungen bleiben konnte, daß es ſelbſt in der Religion und den politiſchen Verhältniſſen nicht an Störendem fehlte, indem alles geiſtige Uebergewicht ſich ſtützte auf die Kultur eines untergegangenen Zeitalters: ſo wird man wohl zugeben müſſen, daß in der urſprünglichen Grundlage dieſes Zeitalters nicht nur alle Elemente einer Entwickelung lagen, die ſich zu einem reichen und herrlichen allgemeinen Leben in voller ſelbſtſtändiger Kraft hätte geſtalten können, ſondern daß dieſe Entwickelung wirklich ſchon auf einen Punkt gediehen war, wo ſich die überraſchendſten Erſcheinungen ergaben, und von der Begründung einer Bildung zeugten, deren Unterbrechung nicht genug betrauert werden kann. Schade, daß ſich die Vollkraft der damaligen Menſchheit in fruchtloſen äußern Stürmen erſchöpfte, und ſo in ihrer Ermattung dem Fremden Raum gab, ſich an die Stelle der Bildung zu drängen, und den urſprünglichen Grund des in allen ſeinen Zügen ſchon ſo beſtimmt ausgeſprochenen

Lebens, wenn auch nicht zu zerstören, doch zu verdunkeln und zu verwirren!

Was ich im vorigen Hauptabschnitt und zwar in der ersten Abtheilung (§. 75.) von dem romantischen Geiste des Mittelalters gesagt habe, enthält jene Züge zu einem bestimmten Bilde vereint und ausgeführt; es bezeichnet dieses die eigentliche geistige Grundlage, wie sie wirklich vorhanden war. Man sage nicht, daß ich verschönert habe; diese Grundlage war wirklich so vorhanden, aber nur verdunkelt durch die Mängel, welche das Werden in der Erscheinung nothwendig mit herbeiführt; von diesen habe ich sie gereinigt, sie in ihrer Wahrheit dargestellt, indem ich das Unwahre der Wirklichkeit aussonderte, und sie so als Sein in ihrer Wahrheit, also freilich als ein Ideal erscheinen ließ, aber als ein Ideal, das wirklich lebte, und das diesem seinem innern Leben nach nicht hätte untergehen sollen, wie auch das Werden in der Erscheinung sich anders gestalten mochte oder mußte. Allerdings ahnet es uns noch oft, und wir fühlen es nicht selten mit schmerzlicher Wehmuth, was wir verloren haben, aber unsere Kraft ist gebrochen, und das Fremde hält uns in seinem Zauberkreise befangen, unsere Sinne bestechend und mit plastischen Schattenbildern blendend.

Wir können es uns jetzt nicht mehr vorstellen, wie das Leben sein müßte, das sich aus jener ursprünglichen Grundanlage würde entwickelt haben, wenn es sich ungestört hätte fortbilden können. Das Werden dieses Lebens ist unterbrochen, und das Sein desselben ist uns damit so entschwunden oder vielmehr aus den Augen gerückt, daß wir außer Stande sind zu denken, wie es sich jetzt würde gestalten müssen, und daß freilich nun die Versuche, es wieder hervorzurufen, nur als Phantastereien und Don-

Quixotte-Streiche erſcheinen müſſen. Möchte doch ein zweiter Cervantes in unſerer Zeit, dem es freilich nicht bloß darum zu thun wäre, durch Witz zu glänzen, ſondern der die höhere und tiefere Bedeutung eines ſolches Werkes erkannt hätte, alſo ein wirklicher Cervantes, einen ſolchen Don Quixotte darſtellen! Wie ſchön könnte er ihm ſtatt des ſpruchreichen Sancho Panſa einen franzöſiſchen Kammerdiener, eben ſo reich an sentimens und raisonnemens zur Seite ſtellen, und ihn gegen Claſſicismus und Antiken kämpfen laſſen, und wie vieles würde dadurch *in lebendiger* Klarheit erſcheinen!

Leider können wir alſo nicht anders, als das Geſtändniß ablegen, daß unſere Bildung eigentlich keine wahre, d. h. kein Bilden- ſondern nur ein Gebildetwerden iſt, alſo auch nur ein Scheinleben mit aller Verworrenheit und all dem Hin- und Herſchwanken und Hin- und Hergreifen, das mit einem ſolchen Scheinleben nothwendig zuſammenhängt. Mancher wird mir dies vielleicht zugeben, aber es auf Kunſtbildung einſchränken, und die wiſſenſchaftliche Bildung davon ausnehmen wollen; aber unbeſchadet der wiſſenſchaftlichen Tendenz unſers Zeitalters, iſt denn nicht die Bildung nur eine, und iſt ihr wahres wirkſames Leben nicht eigentlich in dem Kunſtleben? In dieſem iſt eben gerade das Bilden und Schaffen, ſein Weſen iſt das reine Für-ſich-Erfaſſen der Form des Univerſums, und zwar unmittelbar und lebendig; eben deshalb lebt die Menſchheit auch ſo, wie ſie die Welt erfaßt. Wie erfaſſen wir aber jetzt die Welt, nicht in wiſſenſchaftlichen und poetiſchen Schriften, ſondern im Leben? Müſſen wir nicht mit Erröthen geſtehen, daß das Daſein unſer Gott iſt? Können wir es leugnen, daß wir dieſem Götzen alle unſere wiſſenſchaftlichen und Kunſtbeſtrebungen zum Opfer bringen?

Daß wir also unser bloßes Daseinwollen nur mit äußerer Feinheit bedecken, wie die Römer das ihrige mit Größe? Wir könnten unser Daseinwollen ein niedliches nennen, während es bei den Römern als ein kolossales erscheint.

Ueberdies haben nicht wenige alles Heil in einem Luftgebilde (nicht Ideal) der reinen Menschheit zu finden geglaubt, aber das Uebel dadurch noch ärger gemacht. Der Mensch sollte frei werden von allen Gestaltungsprinzipien des Lebens, durch welche sich die Menschheit entwickelt hat und stets entwickeln wird, weil sie ihrer Natur nach dem Werden angehört. Er bekam also eine Religion aus Abstractionen bestehend, und eine eben solche Sittenlehre, beide mit poetischen Redensarten aufgestutzt, ein solcher Mensch ist aber den Homerischen Verstorbenen gleich, diesen Schatten, die erst sterbliches Blut trinken mußten, ehe sie zu dem Menschen sprechen konnten. Ein Bild der Menschheit dieser Art wird nur als Gegensatz der Menschheit zu aller Zeit auftreten können, in so fern in ihrem Werden keine allgemeinen Gestaltungsprinzipe zu bestimmten Entwickelungsperioden gesetzt werden, und eben deshalb wird es auch eine leere Abstraction bleiben, und sich immer zu dem Werden der Menschheit verhalten, wie das Sein in der Ahnung zu dem Dasein und Werden überhaupt. Die Bildungseinheit der Menschheit, harmonisch und sie zur völligen Klarheit in sich selbst erhebend, kann nur ausgehen von dem gegebnen Gestaltungsprinzip in derselben, dies ist aber immer in ihr gegeben, nicht eine Abstraction des Verstandes. Wäre das Göttliche in der Menschheit eine Abstraction gewesen und geblieben, die Menschheit würde nie den Kampf zwischen Werden und Sein haben ausgleichen können, und sie würde in diesem Kampfe und den damit nothwendig verbundenen Verwirrungen unter-

gegangen sein, da es aber wirklich in der Person Christi in die Erscheinung und in das Werden trat, als reines göttliches Lebensprinzip, konnte es auch wirkliches Leben werden. Wenn man also behauptet, der Künstler müsse die Freiheit behalten (in religiöser Hinsicht) eine Weltansicht zu wählen, welche er wolle: so hat dies einen Schein der Wahrheit, dessen Lösung hier nothwendig wird. Dieser Schein stützt sich darauf, daß keine Weltansicht erzwungen werden darf; noch weniger aber, glaubt man, dürfe eine, bloß in einem einzelnen Kunstwerke angenommene, die vielleicht nicht einmal die wirklich dem Künstler eigenthümliche ist, verdammt und eine andre erzwungen werden. Zwang freilich darf überhaupt nicht Statt finden, und diese Wahrheit ist die Basis jenes Scheins. Aber abgerechnet, daß der Künstler, der nicht seine eigene Weltansicht, oder seine bestimmte Gestaltungsart derselben, — denn mit dem Begriff: Weltansicht, könnte man leicht wieder ein verwirrendes Spiel treiben, — in sein Kunstwerk legt, deren also zwei verschiedene haben muß, wovon ihm nothwendig die eine gleichgültig sein wird, und daß diese Gleichgültigkeit, sie treffe von beiden, welche sie wolle, für das innere Leben seines Kunstwerkes immer nachtheilig sein wird, dies abgerechnet, sage ich, ist auch von keinem Zwange bei der Voraussetzung einer bestimmten Weltansicht die Rede, sondern von dem Gegebensein derselben in der Seele des Künstlers, und in dem ursprünglichen Leben des Zeitalters, dem er angehört. Gleichgültigkeit gegen alles Leben der Religion in bestimmter Gestalt ist nicht Erhebung des Geistes, sondern Verstandeserkaltung und Gemüthlosigkeit, und eine solche Freiheit des Künstlers, in Absicht der Weltansicht, ist nicht sowohl ein Recht desselben, als eine natürliche Folge religiöser Erkaltung und Gleich-

gültigkeit des Zeitalters. Dieſe Freiheit hat ſich eben ſo ergeben durch Untreue gegen das urſprüngliche Bildungs- und Entwickelungsprinzip der Menſchheit in der neuen Zeit, als ſich das Feſthalten einer beſtimmten Weltanſicht ergeben ſoll aus dem Vorwalten der innigen feſten Treue für jenes Prinzip. Man halte es doch ja nicht für einerlei, auf welchem religiöſen Standpunkte der Künſtler ſtehen möge, oder betrachte es als einen Vorzug, hierin alle Geſtalten annehmen zu können. Hier iſt gerade ſein wahres höchſtes Leben, ſo wie der ganzen Menſchheit, denn es iſt das wahre Leben der Liebe, das ſich von hieraus offenbaren ſoll, und dieſes wahre Leben der Liebe, gehalten und geſtützt von jener Treue, war es, was den alten Meiſtern der neuen Zeit in ihren Kunſtwerken etwas gab, daß freilich nur von einem innigtiefen Gemüth empfunden, aber auch durch keine Studien, wie ſie auch heißen mögen, erſetzt werden kann. Doch genug davon! Für diejenigen, welche mich verſtehen können, habe ich mich hinlänglich deutlich und ausführlich erklärt, für diejenigen, die mich nicht verſtehen können, würden alle Bemühungen, die Sache deutlicher zu entwickeln, vergebens ſein.

§. 83.

Die beſondere Richtung der Bildung auf das Für-ſich-Erfaſſen der Form des Univerſums wird durch den Ausdruck Geſchmack bezeichnet, ein Ausdruck, deſſen Unſchicklichkeit nicht wenig beigetragen hat, die Begriffe im Gebiete der Aeſthetik zu verwirren.

Etwas ſehr Wichtiges in der neuen Zeit iſt der Begriff Geſchmack, wegen ſeiner Herrſchaft in Allem und

über Alles, was als Kunst und Kunstleben gelten soll. Wer aber diesen Geschmack mit dem, von mir unlängst aufgestellten und aus dem wahren Leben der Kunst und Bildung hervorgehenden, ästhetischen Gewissen für Eins hält, der hat das Wesen beider wohl noch nicht recht erwogen, und der gute Wille quält sich vergebens, den Begriff Geschmack zu veredeln, ohne die Verwirrung aufheben zu können, die durch das daran haftende Verkehrte entstanden ist; besser also, man sieht dieses Verkehrte mit klarem Blicke in seiner ganzen Verkehrtheit.

Der Geschmack ist seiner ursprünglichen Natur nach ein weit beschränkteres Wesen, als jenes Gewissen oder freie unmittelbare Leben des Schönen; er ist, wie wir ihn haben, ein Sohn der Kritik, und, wie diese, des Mangels des Schönen und Rechten; er ist ein Erworbenes, ein von außen Angeeignetes, denn wer darf Anspruch machen ohne Kritik Geschmack zu besitzen? Dies geht schon aus Folgendem hervor. Man unterscheidet Geschmack und Geschmacklosigkeit, und im ersten Gliede dieser Dichotomie wieder den guten und schlechten Geschmack. Ist schlechter Geschmack und Geschmacklosigkeit einerlei? Zwar werden sie häufig und aus nicht unbedeutendem Grunde mit einander verwechselt; eine solche Verwechselung im gewöhnlichen Leben kann aber wohl nichts entscheiden, besonders, wenn, wie hier, das Unrichtige in dem einen Begriffe selbst die Ursache derselben ist, und wenn eine solche Verwechselung dieses Unrichtige wieder gut machen soll. Soll der Geschmack aber eben jenes Gewissen sein, wie es aus dem innersten Leben des Schönen hervorgeht, und alles Störende, Häßliche ausscheidet: so wird kein Unterschied zwischen schlechtem Geschmack und Geschmacklosigkeit möglich sein. Denn entweder ist jenes Gewissen oder es ist nicht,

entweder ist das Schöne (im weitesten Sinne) da, oder das Häßliche, und es wird also auch nur jene Ausscheidung des Häßlichen statt finden oder nicht. Lassen wir aber den Geschmack als ein Erzeugniß der Kritik, und zwar irgend einer bestimmt ausgebildeten Kritik gelten: so erhält jener Unterschied seine volle Kraft. Geschmack ist dann subjectiv die zu einer fast bewußtlosen Fertigkeit gewordene Anwendung einer bestimmt ausgebildeten Kritik und das Gegentheil der Mangel dieser Fertigkeit; ein guter Geschmack ist diese Fertigkeit, wenn sie sich auf eine bestimmt ausgebildete von der Mehrzahl, oder, wenn man dies lieber hört, von den Kennern anerkannte Kritik stützt, und ein schlechter Geschmack, wenn die Kritik, auf welche sie sich stützt, nicht oder auch nicht mehr von der Mehrzahl der Kenner anerkannt ist. Objectiv ist die Geschmacklosigkeit an einem Gegenstande, welcher den Mangel jener Kritik und Fertigkeit seines Urhebers beurkundet, so wie der Geschmack das Gegentheil, und in Absicht des guten und schlechten Geschmacks unterscheidet auch hier wieder die Anerkennung oder Nichtanerkennung der Kenner.

So wurden in den Kleidungen der Nordländer, vermöge einer bestimmt ausgebildeten Kritik und der mißverstandenen Lehre von der Harmonie der Farben, den sanften Uebergängen derselben u. dgl., die mit der Natur der Lichtwirkung auf ihr Auge unter ihrem Himmel übereinstimmten, die lebhaften und stark kontrastirenden Farben verworfen. Da man aber die Liebe für die lebhaften Farben bei ungebildeten Personen, die ihrem noch rohen und ungeübten Gefühlen folgen, und bei den Südeuropäern fand, so erklärte man sie dort für geschmacklos, hier aber müßte man sie, um folgefest zu sein, für Beweise eines schlechten Geschmacks halten, da man doch in

Ländern, wie Italien, wo Kunst und Kunstkenntniß war, auch Kritik und bestimmten Geschmack vorauszusetzen hatte, den man aber in dieser Beziehung nicht anerkannte. Aber freilich diese Consequenz bliebe immer ein Irthum, da überall die Liebe für lebhafte Farben abhängig ist von der besondern Lebhaftigkeit und sinnlichen Erregbarkeit des innern Lebens, und also wohl überall nur Geschmacklosigkeit ist; ja, man hätte, wäre man unbefangen gewesen, noch einen Schritt weiter thun müssen, um sich zu überzeugen, daß die Natur völlig geschmacklos ist; denn wo sind wohl lebhaftere und oft stärker contrastirende Farben verschwendet, als z. B. nur in den meisten Erzeugnissen der Pflanzen- und Thierwelt; aber freilich läßt die Natur das Schöne aus ihrem unerschöpflichen Leben hervorgehen, ohne nach den Vorschriften einer bestimmt ausgebildeten und anerkannten Kritik zu fragen. Ueberhaupt ist zu bemerken, daß wir uns, in Absicht der Natur, gewöhnlich der Kritik enthalten, und sie nur auf den Menschen erstrecken, erstens weil dieser, so wie er jetzt dasteht, gewissermaßen wieder ein Produkt der Kunst ist, und zweitens, weil er gerade in der bedeutendsten Beziehung mit der Kunst steht. Die andern Gegenstände der Natur erfreuen uns, wir bewundern sie, und lassen ihre Schönheit und ihr geheimes Leben auf uns wirken; wir geben uns, wenn wir es überhaupt noch im Stande sind, derselben hin, und nehmen sie ebenfalls wieder in unser innerstes Leben auf; aber je tiefer und inniger dies geschieht, desto mehr enthalten wir uns alles Sprechens darüber, und ein solches Viel- und Schönsprechen, wie es sich dennoch eben (wodurch? —) durch die Herrschaft der Kritik, aber nicht als tadelnd sondern als bewundernd, eingeschlichen hatte, ist längst als Affectation anerkannt worden.

Macht man mir die Einwendung, daß die Natur, als ein Unermeßliches, ſich in ſeinen innerſten Beziehungen der menſchlichen Kritik entziehen, die Kunſt aber, als ein Irdiſches und Menſchliches, derſelben unterworfen ſein und bleiben müſſe: ſo frage ich, iſt denn das innere Leben der Kunſt nicht auch ein unermeßliches? iſt ſie nicht nur ein Concentriren und Feſthalten in der Erſcheinung, und darf die Kritik ſich ganz unabhängig machen von jenem Innern, um nur an der äußern Erſcheinung zu haften? und wenn ſie dies nicht ſoll und auch wirklich nicht will, wird ſie nicht endlich aufhören, ihr Heil in einer Beſtimmtheit zu ſuchen, welche durch die Einſeitigkeit eines beſtimmten Daſeins und Werdens bedingt iſt?

Doch ich kehre zur Prüfung des Geſchmacksbegriffs zurück, und füge zur nähern Beleuchtung eine Ueberſicht der Geſchichte deſſelben bei.

Die Griechen, in der blühendſten Periode ihrer Bildung, wußten nichts davon, und konnten der Natur der Sache nach auch nichts davon wiſſen; ſie waren geſchmacklos wie die Natur, trotz dem, daß wir von ihnen eigentlich die Geſetze des guten Geſchmackes erlernt haben, und wir würden dieſe vielleicht nicht von ihnen erlernt haben, wäre es anders geweſen. Ihre Bildung war Entwickelung ihrer Natur und *ihres* höhern Lebens. Sie hatten deshalb auch nie daran gedacht, den ſinnlichen Begriff Geſchmack zu einer ſolchen figürlichen Bedeutung auszuprägen. Ihre αἴσθησις entſpricht im Gebiete des Schönen dem Begriff Anſchauung, iſt alſo vorzugsweiſe Anſchauung oder Anſchauung rein für ſich, und kommt alſo mit dem Erfaſſen der Form für das Erfaſſen völlig überein. Unſer Geſchmack hat dieſen einfach richtigen Begriff gänzlich entſtellt, und iſt ein merkwürdiger Beleg zu dem, was Fichte

über das Verderbliche des Einschwärzens fremder Benennungen sagt; denn auch den Völkern der neuen Zeit ist dieser Begriff nicht eigenthümlich, wir haben ihn von den Römern erhalten, wo er im goldnen Zeitalter herrschend wurde. Die Ausdrücke gustus und sapor kamen bei ihnen in der Bedeutung vor, wie wir im Gebiete des Schönen den Geschmack verstehen, und es ist wohl bekannt, was für feine und gewaltige Schmecker die Römer waren; wie sie es gleich einem Fische abschmecken konnten, in welchem Wasser er sein Wesen getrieben hatte, wie ungeheure Summen sie aufwendeten um recht viel zu schmecken, wie sie Leckereien aus allen Welttheilen herbeischafften, um recht vielerlei zu schmecken und wie sich dadurch ihre Kritik für Gegenstände des Schmeckens auf's Höchste ausbildete. Diese Schmeckerei lag nothwendig in dem Fortgange ihrer Entwickelung. Das innerste Prinzip dieser Entwickelung war das bloße Daseinwollen als Volk; sie hatten das höchste Ziel, das Alleindasein für sich als Volk, endlich erreicht; das Aufgehen des Daseinwollens des Einzelnen in dem Daseinwollen des Volkes hatte sich bereits verwandelt in ein Daseinwollen des Einzelnen, und ging selbst über zu einem Allein-Daseinwollen des Einzelnen in der Person eines Nero und seines Gleichen. Unter diesen Umständen war ihnen Genuß des Daseins das Höchste, und da der Genuß der Speise und das Schmecken die unmittelbarste und nächste Beziehung hat auf das Dasein: so wurde er auch unter allen Genüssen der wichtigste, und daher die ungeheure, alle Begriffe späterer Zeiten übersteigende Schwelgerei der Römer.

So wie sie aber aus allen Weltgegenden Genüsse und Mittel zum Genießen herbeischaffen ließen: so ließen sie sich auch griechische Kunst als einen solchen Genuß

herbeiſchaffen und, wie bei jenen Leckereien, galt es nun auch hier, Feinheiten heraus- und hineinzuſchmecken, die kein unverwöhnter Gaumen darin finden wird, und ſo wurden Sinn und Liebe für das Schöne und der Kunſt ebenfalls ein Schmecken und Raffiniren für das Schmecken. So wie ſie aber ausführliche und zwar auf die Baſis einer ſtrengen und feinen Kritik geſtützte Theorien der Kochkunſt hatten: ſo auch Theorien der Künſte, die ſich auf eben ſo ſtrenge Kritiken ſtützten. Die Kennerſchaft wurde gewaltig und in's Feine, ja ins Haarfeinſte getrieben. Denn ſo wie ein Gaumen zu gewiſſen Feinheiten des Schmeckens gewöhnt, verwöhnt und überfeinert werden kann, daß es ihm nur um den Kitzel ſolcher Feinheiten zu thun iſt, während ein geſunder unverwöhnter Gaumen ſich eine geſunde nahrhafte Koſt wohlſchmecken läßt, ohne auf alle ſolche kitzelnde Feinheiten zu achten, wobei dieſe Koſt ihm ſehr wohl gedeiht und ihn ſtärkt: ſo iſt es auch mit der geiſtigen Nahrung, die durch das Schöne und die Kunſt gewährt wird. Die Römer übertrieben es aber noch überdies in dieſer Nahrung durch die üppigſte und unerſättlichſte Schwelgerei, wie die Anhäufung der koſtbarſten Kunſtwerke aller Art beweiſt, und ſo war eine fortgehende Ueberſättigung bei Mangel an reiner wahrer Bildung, und endlich der Untergang des Schönen und aller Kunſt die Folge.

Nach dieſem Untergange wußte man in der ſchönſten Periode des Mittelalters, wo ein neues Leben des Schönen ſich entwickelte, wieder nichts von Geſchmack; es war nur die Blüthe des Schönen in Kraft, Leben und Wärme. Alle Dichterwerke jener Zeit tragen dieſes Gepräge eines warmen lebendigen Hervorbrechens aus dem Innern, daher ſie auch den ſpätern Geſchmäcklern ungenießbar bleiben. Aber freilich die Kraft des Schönen erſchöpfte ſich mit der

frischen Kraft des Zeitalters zugleich. Die Wärme erkaltete und das Leben, wenn es auch nicht ganz unterging, war doch überwältigt und niedergedrückt von dem Tode. In der Poesie zeigte sich dies früher; so wie sie zuerst aufgeblüht war, so erlosch sie auch früher, ihren Glanz nach und nach verliereud; aber die übrigen Künste (Malerei, Sculptur und Baukunst) erreichten ihre Höhe später. Während dessen hatte sich im vierzehnten Jahrhundert wieder die Bekanntschaft mit dem Alterthum hergestellt und wurde immer überwiegender im funfzehnten; und mit dieser kamen auch Kritik und Geschmack wieder zum Vorschein, denn es galt jetzt nicht mehr die selbstständige Entwickelung eines eigenthümlichen Lebens, sondern das Vergleichen und Abmessen des eignen mit und an einem fremden, als vollkommen anerkannten. Durch die in der öffentlichen Religionsübung sanctionirte Sprache und den Weg durch Italien, den diese Bekanntschaft mit der griechischen Kultur nahm, bekamen wir sie aber weniger unmittelbar von den Griechen selbst, als vielmehr von den Römern. Die alten Schwelger waren indeß dahin, und das Leben des griechischen Geistes that seine Wirkung. Der Geschmack war daher genöthigt, einen edlern und würdigern Charakter anzunehmen, wodurch eben der Grund gelegt wurde zur Verwechselung und innigsten Vermischung jener reinen Aeußerung des Lebens des Schönen bei den Griechen mit dem Geschmack. Den Italienern, der römischen Vorzeit durch Land, Himmel, Sprache und zurückgebliebene Reste näher stehend, schmeckte dieser Geist des Alterthums wie ein edler Wein, der durch langes Liegen noch mehr Kraft erhalten hatte, und sie berauschten sich darin zu den Schöpfungen eines Dante, Petrarca und Ariosto. Gluth der Begeisterung, innige Wärme und keckes Hervortreten

des Zeitalters und des Volksgeistes in blühender Frische, offenbaren hier wieder ein Leben, das nicht bloß oberflächlich angekünstelt war, sondern aus dem Innern selbst hervorbrach. Aber in Frankreich, da wurde die Kunst des Alterthums wieder ein ragout fin und der Geschmack un goût fin pour un ragoût fin.

In Deutschland gewann der Geschmack, dem Ernste der Nation gemäß, wieder eine höhere Bedeutung. Der Verfall der Kunst und des Schönen war sichtbarer geworden. Mit einem gewissen Erkalten der Innigkeit, veranlaßt durch die Geistesrichtung auf Wortgelehrsamkeit und Begriffspalterei, und mit dem Ueberhandnehmen der Beziehungen auf das bloße Dasein, in dem Leben der großen Masse der Menschheit, erlosch die ächte Liebe für das Schöne, oder sie verlor vielmehr die Kraft, sich selbst gegen den Einfluß des Daseins und Werdens hinlänglich zu schützen. Das Werden will seiner Natur nach immer nur anders sein. Die Liebe also, die im Werden untergeht, umfaßt denn auch nur immer das Andersgewordene, und nimmt so mit auf und erzeugt selbst das Wunderliche, Seltsame, Fremde ohne Maß, Bedeutung und Harmonie, bloß weil es ein Andersgewordenes ist. So entstand und so ist wohl immer eine Zeit entstanden, der man später Geschmacklosigkeit und Abgeschmacktheit beilegte.

In einer solchen Zeit fehlte es allerdings nicht an Geistern, welche, des Bessern fähig, die Barbarei fühlten, aber kein Einzelner besaß die geniale Kraft, welche sich über das Zeitalter entscheidend erhebt, und die drückenden Fesseln der Befangenheit zu zerbrechen im Stande ist. Und doch war anders das Heil nicht möglich, als durch das Erscheinen eines, sein Zeitalter überwältigenden Genies oder vielleicht noch durch ein durch Einsicht und Thätigkeit Vieler,

denen der traurige Zustand der Zeit bei ihrer Beschäftigung mit den Alten klar geworden war, veranstaltetes Hinwegräumen des Störenden und Entstellenden. Jenes mußte man erwarten, bei diesem aber konnte man sogleich selbst mit Hand anlegen, und es war recht und edel, dies auch sogleich ohne Zögern zu thun, um wenigstens dem Talent Luft und Raum und zugleich eine bessere Bahn zu eröffnen, und dazu war freilich die Kritik das Wirksamste. Und so geschah es auch, wie das Entstehen mehrer Gesellschaften zur Reinigung der Sprache und Beförderung der Dichtkunst beweist. Damit faßte man aber auch *nur* die Poesie und Redekunst ins Auge, die übrigen Künste blieben im Ganzen ihrem Schicksal preisgegeben, wie dies nun einmal durch das Vorwalten der Philologie bedingt war. Die Verbesserung des Zeitalters und der Wiederanfang einer höhern Bildung, war also bei uns nicht Werk des Genies, nicht das Erwachen eines unmittelbaren Lebens, sondern sie waren ein Werk der Einsicht und Ueberlegung. Die Kritik ging aber langsam Schritt vor Schritt, und weil sie nicht gleich etwas Besseres, nämlich gleich etwas umfassend und mit einem Schlage durchgreifend Besseres an die Stelle zu setzen vermochte, wie das Genie, welches gleich durch das Erscheinen eines neuen Lebens das Schlechte zerstört: so durfte sie sich durchaus beim Hinwegschaffen der Uebel nicht übereilen, lebte sich aber auch in vieles Mangelhafte so hinein, daß sie es zuletzt nicht etwa für vorläufig nothwendig und unantastbar, sondern für nothwendig überhaupt, ja sogar für wesentliche Schönheit hielt. Nicht minder entstand auch manches Wunderliche und Verkehrte aus der Grundanlage jener Verbesserung selbst. Dahin gehört z. B., die bloße Beachtung der Poesie und Redekunst, und das damit zusammenhängende Auffassen derselben

als schöner Wissenschaften, und dadurch die Verdunkelung des Begriffes Kunst. Dazu kam noch, daß man jene beiden Künste oder schöne Wissenschaften nicht erfaßte als Poesie und Redekunst, sondern als Redekunst überhaupt, und auch die Poesie nur als eine andre Art der Redekunst. Da nun aber die Poesie, so aufgefaßt, von der Redekunst nur unterschieden werden konnte mehr gewissen Aeußerlichkeiten nach als innerlich, so ergaben sich natürlich daher die Definition der Poesie als einer sinnlich-anschaulichen Rede, und die Hinneigung, Schönheiten, die in die Kunst des Wortklanges gehören, für poetische Schönheiten zu halten, wodurch sich natürlich die ganze Verbesserung auf die Sprache, auf das Schönreden und Schönsprechen erstreckte.

Da nun Alles durch Studium erreicht werden sollte und man sich überdieß getrieben fühlte, das Bessere aufzustellen: so sahe man sich bei den Nachbarvölkern um, und da waren die Franzosen die nächsten, die noch dazu in ihrer glänzendsten Gestalt dastanden.

Die Franzosen hatten aber ein zwiefaches Unglück in ihrer Volks- und Staatsentwickelung gehabt. Das erste, daß, seitdem der großartige Geist des Mittelalters bei ihnen erloschen war, sich nun eine furchtbare Tendenz in ihr politisches Streben, besonders seit Richelieu, einschlich, nämlich das Streben, das Daseinwollen des Volks in dem Daseinwollen Einzelner, d. h. der Gewalthaber, untergehen zu lassen, wodurch Schlauheit und die feinste List an die Stelle der Bildung trat. Das zweite Unglück war, daß das Entstehen der vorzüglichsten Talente grade in die Regierung Ludwigs XIV. fiel, und daß die ausgezeichnetesten Köpfe sich mußten mißbrauchen lassen,

um den falschen Schimmer und die Prachttäuschung von Kultur hervorzubringen, womit Ludwig XIV. seinen Despotismus verschleierte.

Späterhin gab es zwar Ausnahmen, unter welchen der tieffühlende, begeisterte Jean Jacques Rousseau die merkwürdigste ist; das ganze Leben dieses außerordentlichen Manues legt aber auch Zeugniß davon ab, was ein wirkliches Genie in Frankreich damals werden mußte, besonders, wenn ihm, wie dem Rousseau durch Erziehung und Jugendschicksale, die Gewandheit, die überdies nur selten Eigenthum des Genies ist, so entschieden *abging*, die Gewandheit, mit Schlauheit sich in sein Zeitalter zu schicken, und durch Darstellung seiner Persönlichkeit zu herrschen. Dieser Standpunkt Rousseaus, als Gegensatz gegen das Verderbniß seiner Zeit, spricht sich überall in seinen Schriften, vorzüglich aber in seinem Emil aus, der, wenn auch nicht eine durchaus anwendbare Erziehungslehre, doch eine treue Darstellung seines innern Lebens und seines Verhältnisses zu seiner Zeit ist, indem sich darin die feste Richtung seines Strebens auf innere Erregung und Erweckung im Gegensatze gegen alles oberflächliche Von-Außen-Aneignen offenbart. Merkwürdig ist es dabei, wie sich Deutsche und Franzosen, beide nach ihrer Eigenthümlichkeit in das Ganze von Rousseau's Ideenwelt theilten; die Deutschen ergriffen die eigentliche Basis, und veranlaßten eine Veränderung des Erziehungswesens; bei den Franzosen aber halfen Rousseaus politische Ideen, aus seinem Standpunkt scharf und tief erfaßt, aber einseitig, die furchtbaren Knallerscheinungen einer äußern Staatsumwälzung entzünden, die, wie wir wissen, bereits so ziemlich wieder verpufft sind.

So ſtand es aber damals mit Frankreich, als die Deutſchen bei ihnen ihr Heil ſuchten. Viel, ſehr viel glaubten ſie zu gewinnen, der Glanz blendete ſie; aber mit der ſchönen Politur, welche das Talent dem äußern Erſcheinen franzöſiſcher Kunſterzeugniſſe gegeben hatte, ſchlich und mußte ſich auch der Keim des mannigfaltigſten Verderbens, der Frivolität und Gemüthloſigkeit einſchleichen und mit Entſtellung drohen, und dadurch kam es, daß die deutſche Einſicht und Kritik auf ihrem Wege nicht nur viele Schwierigkeiten vorfand, ſondern ſie wurde auch in ein Labyrinth verwickelt, wo ſie ſich ſelbſt neue Schwierigkeiten und Hinderniſſe ſchuf. Die Verbeſſerung im Gebiete des Schönen und der Kunſt durch Ueberlegung und Kritik, blieb ein ſehr langſames, oft zu Rückſchritten genöthigtes und mühſeliges Werk, und der deutſche Geſchmack nahm eine gewaltig trübſelige pedantiſche Magiſterphyſiognomie an.

Der Hauptübelſtand aber blieb, daß die Deutſchen dieſes mühſam zuſammengebrachte Werk der Kritik gar ſehr lieb gewannen, eben weil es ihnen ſo viel Mühe gemacht hatte, und ſich recht innig freuten, wenn es damit, und zwar oft nur ſcheinbar, weiter fortging, denn ſie hatten ſich leider ſchon an einen gar zu kleinen Maßſtab des Fortſchreitens gewöhnt. Trat nun endlich ein Genie auf, für deſſen mögliches Meſſiaserſcheinen man doch eigentlich hatte der kritiſche Johannes und Prediger in der Wüſte ſein wollen: ſo fragte man nicht einmal: Biſt du, der da kommen ſoll, oder ſollen wir eines Andern warten? Man ſchrie auch wohl Gewalt über die Geiſt- und Feuertaufe, daß ſie zu heiß ſei, und eilte ſchnell wieder zur Waſſertaufe, denn dieſe war doch fein kühl und naß. So ging

es wenigstens anfänglich, als den Deutschen der Genius des großen Shakespeare näher trat, indeß blieb ihnen die Ehre, daß sie ihn wohl unstreitig am tiefsten erfaßten, indem sie nicht bei ihm stehen blieben, sondern ihnen der Sinn wieder aufging für Natur und Wahrheit überhaupt, und sie die ursprüngliche Grundanlage in der Kultur der neuen Zeit ahneten.

Doch wir wollen auch der Kritik Gerechtigkeit widerfahren lassen. Wohl hatte man ein Recht dazu, besorgt zu sein, denn auch das Genie kann sich doch nicht ganz frei machen von dem Einflusse des Vorhandenen und wird so leicht, um als Gegensatz zu erscheinen, zum Extrem. Ueberdieß fehlt auch bei denen, welchen das Treffliche geboten wird, nicht selten die rechte Empfänglichkeit dafür, und es stand also von ihrer Seite leicht Entstellung zu befürchten. Kurz, so lange jene oben angedeutete Versöhnung durch das Erwachen der wahren Liebe nicht erfolgt ist, so lange ist es freilich auch immer noch ein Bedürfniß, daß wir uns durch die Kritik einen Geschmack zuschneiden, mit welchem wir uns die erforderlichen Kunstgenüsse gehörig anmessen können, und nicht etwa mit herzinniglicher Freude etwas genießen, was nun einmal nicht genießbar sein soll oder auch wirklich nicht genießbar ist. Es würde also Unrecht sein, wenn wir jetzt plötzlich alle Kritik und Geschmack aufheben und wegwerfen wollten, da wir ja noch kein wahres Leben der Liebe haben und dann gar nichts haben würden.

§. 84.

Das Leben der sich selbst erfassenden Liebe wird gestört und gehemmt durch Liebhaberei, indem diese begründet und gehalten wird bloß durch die Beziehung auf das Dasein.

Kunstliebhaberei ist nicht Eins mit dem Leben der sich selbst erfassenden Liebe, sie ist viel mehr dem Letztern feindlich, es störend, hemmend, ja wohl zerstörend. Dies ist eine Wahrheit, welche vielleicht nur Wenige verstehen und anerkennen werden, denn leider kennen wir ja jetzt nichts anderes als: Künstler und Liebhaber, alle Andere sind — — plebs iners. Liebhaberei ist eine Liebe, die nur in dem Dasein ihres Gegenstandes, also hier auch nur in dem Dasein des Kunstwerkes, lebt; sie spricht sich daher auch bestimmt so aus durch die Beziehungen auf das Dasein des Liebhabers. Dieses Haben, Besitzen und abgeschlossene Genießen, dieses Haschen nach seltenen Kunstwerken selbst ohne Rücksicht auf ihren innern Kunstwerth, dieses Geschrei über Liberalität und Großmuth, wenn ein Liebhaber seine Sammlungen und ein Fürst seine Museen den Künstlern und Liebhabern offen läßt, und nicht mit Unrecht ist dieses Geschrei, denn sie haben ja ihr schweres Geld dafür bezahlt; alles dies beweist nur zu deutlich, wie wenig man weiß und ahnet, was das Leben der Kunst und der sich selbst erfassenden Liebe eigentlich ist, und daß wir es noch gar nicht, sondern nur ein Scheinleben haben.

Diese Liebhaberei, welche Kunstwerke zusammenhäuft, sich mit ihnen verschließt oder sie nur Künstlern, Kennern

und Liebhabern öffnet, ist der entschiedenste Gegensatz gegen das wahre Leben der Liebe und Kunst; denn nach dieser ist das Kunstwerk für Alle, ist ein Gemeingut der Menschheit, nicht einzelner Menschen. Das Leben und Werden der Menschheit soll sich in diesem Leben der Liebe entwickeln und gestalten, wie ist das aber möglich in dem engen Kreise, dessen Ziel und Schlußpunkt irgend ein Kabinet oder Museum ist? Wenn der Künstler aus den Museen hervorgeht und nur wieder für irgend ein Kabinet oder Museum thätig ist? Dieser enge Kreis ist es, der die ganze Kunstthätigkeit verengt; die Armuth an darzustellenden Gegenständen und Stoffen erzeugt, und den Künstler zum Nachahmer und Wiederholer des schon dagewesenen macht, und ihm nichts übrig läßt als ein Erkünsteln von Veränderungen und Feinheiten, welche die Armuth des wahren Lebens der Kunst bedecken sollen, während das volle Leben der Menschheit sich in jenem Leben der Liebe entwickelnd, ein unerschöpflicher Quell der schaffenden Kunst und Bildung wäre. Daher jene Unbeholfenheit selbst ausgezeichneter Künstler, wenn sie aus jenem engen Kreise heraustreten und wirklich für das Leben arbeiten sollen, weil sie von ihrer Seite in eine ihnen fremde Welt eintreten, auf der andern Seite aber auch freilich das Leben und die Empfänglichkeit fehlt, ihre Leistungen gehörig zu erfassen und aufzunehmen.

Unsere Museen, so wenig auch der Vortheil, den sie in Absicht der bessern Erhaltuug großer Meisterwerke der Kunst gewähren, verkannt werden darf, tragen die Nothwendigkeit in sich, das Leben der Kunst auf jenen engen Kreis zu beschränken. Große Sammlungen, mögen sie auch National-Museen heißen, schließen doch immer

ſchon von ſelbſt die Nation aus, und können nur für Künſtler, Kenner und Liebhaber ſein. Die Menge der Kunſtwerke zerſtört ſelbſt das Leben jedes Einzelnen. Ein Kunſtwerk lebt nur dann ſein wirkliches Leben, wenn es ſich an das Leben der Menſchheit anſchließt und in daſſelbe eingreifft, hier geht es aber in der verſchloſſenen Maſſe unter. Wird nicht dadurch die Scheidung zwiſchen den Künſtlern und Kunſtfreunden und der plebs iners immer ſchärfer, das Leben der Kunſt aber immer bedeutungsloſer? Darf man ſich wundern, wenn ein Biedermann, dem es nicht an Geiſt fehlt, dem aber dieſes ſogenannte Kunſttreiben und Leben fern geblieben iſt, einen eifrigen Liebhaber der Kunſt für einen wunderlichen Thoren hält, der ſich mit einem koſtbaren Spielwerk beſchäftigt? Hat er wohl Unrecht, da ſich ihm das wahre Leben der Kunſt gar nicht offenbart, und er für das Scheinleben derſelben zu geſunder Natur iſt?

Was ich bisher geſagt habe, trifft freilich nur zunächſt die zeichnenden Künſte, aber mit Recht, da ſich hier die eigentliche Grundlage unſeres ſogenannten Kunſtlebens und Kunſttreibens ganz vorzüglich offenbart und offenbaren konnte. Sieht man ſich in den übrigen Künſten um, ſo wird man daſſelbe Treiben nur in veränderter Geſtalt, und jenen engen Lebenskreis der Kunſt nur um etwas erweitert finden.

Ein wahres Leben der Kunſt und der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe entwickelt ſich nur, wenn ſie Leben Aller iſt; und Leben Aller kann es nur werden, wenn die Erſcheinungen der Kunſt in das allgemeine Leben eingreifen; wenn jeder das, was er in ſich dunkel ahnend fühlt, oder heller erkannt hat, lebendig in der Erſcheinung an-

ſchaut durch die Kunſt. In dem Gegenſatz zwiſchen der Liebe und dem bloßen Kampf um das Daſein, ſteht freilich das Aufgehen der Liebe in der höchſten Idee dem bloßen Daſeinwollen am beſtimmteſten gegenüber, aber zwiſchen beiden liegt, als ein wohlthätig vermittelndes Glied, das Leben der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe. Mag man das Gebiet, worin ſie ſich als ein allgemeines Leben bewegt, das Vergnügen nennen, ich habe nichts dagegen, wenn man darunter eine freie, von dem Kampf um das Daſein entbundne Lebensthätigkeit verſteht. Aber freilich ſoll ſich das Leben der Kunſt und der ſich ſelbſt erfaſſenden Liebe in dieſem Gebiete würdig und wirkſam entwickeln: ſo muß es eben Freude oder Vergnügen Aller, Freude und Vergnügen des Volks ſein. Hier treten alle Beziehungen auf das ein, was der Menſchheit das Höchſte iſt, hier kann die Kunſt ihr volles Leben entwickeln und verſtanden werden. Viel zuwenig hat man den Werth der Volksfeſte und ihre Wichtigkeit für die Erhebung und Bildung der Menſchheit erkannt; man hat ſie verkannt und verkennt ſie noch jetzt, weil eine bei der Verworrenheit unſerer Zeit nur zu verzeihliche Anſicht des politiſchen Lebens der Völker, den Werth ſolcher gemeinſamen Volksfreude fühlend, ſie irrig an ein dem Prinzip der neuen Zeit feindliches Leben anknüpfte und als nothwendiges Reſultat eines ſolchen anſah. Wenn aber Volksfeſte immer noch nicht recht gelingen, wenn ſie nicht die gerühmten Früchte tragen, ja wohl durch Zügelloſigkeiten und mancherlei Unglücksfälle zurückſchrecken, woher kömmt das? Daher, weil ſie zu ſelten ſind und weil wir es nicht verſtehen, ſie zu veranſtalten. Was iſt das Leben des Volkes bei unſern Volksfeſten? Ein müßiges Gaffen, wodurch das Volk

wieder bloß in einen neugierigen Pöbel verwandelt wird, und ein rohes Schwelgen, wodurch es nur tiefer zur Gemeinheit hinabsinkt. Wie kann es da sich zu dem hohen Gefühl einer gemeinsamen Freude erheben, die alle Ausbrüche des angeregten innern Lebens veredeln und auch zur äußern Würde gestalten müßte? Wie soll es da nicht durch seine Unbeholfenheit gewaltsame Störungen veranlassen', wenn es plötzlich aus dem isolirten Zustande des Kampfes um das Dasein hervorgerufen wird in einen allgemeinen Taumel der Masse? Wenn es nicht erst durch öftere regelmäßig wiederholte Feste in kleinern leicht zu übersehenden und schneller durch einen richtigen Geist zu belebenden Massen vorbereitet, und dadurch der Uebergang vermittelt wird zu der allgemeinen edeln Freude einer zahllosen Menge? Die öffentliche Freude ist eine so wichtige Sache für die Bildung der Menschheit, daß es schmerzlich zu bedauern ist, wenn man sie so ganz unbeachtet sieht.

Es giebt eine Parthei, welche die Kunst als bloße Sache des Vergnügens darstellt, und eine zweite, welche diese Ansicht mit großem Eifer als der Kunst unwürdig verdammt. Beide verstehen sich wohl nicht, beide haben Recht und beide haben Unrecht. Freilich die Kunst, als Vergnügen des Einzelnen, wird ein Spielwerk müßiger Stunden, und ihre Würde herabgesetzt, so wie ihre Wirkung entstellt. Aber was soll sie denn nun sein, wenn in ihr nicht das Leben der sich selbst erfassenden Liebe Aller ist, wenn nicht durch sie die Menschheit in allgemeiner Freude sich erheben soll über das Dasein zum Leben in der Form des Universums? Ein Leben, in welchem und durch welches die Bildung der Menschheit vollzogen

werden kann, weil jeder höhere Lebensfunke, sobald er in dieses Leben fällt, begeisternde, schaffende und alles überwältigende Kraft gewinnt.

Ich füge, indem ich so das Ganze meiner Aesthetik beschließe, selbst noch die Frage hinzu: Was will ich mit all diesem? Soll man mich etwa in den Rang jener phantastischen Weltverbesserer setzen, die um eines Gedankens willen, der sie erfüllt, alles Bestehende mit stürmender Hand umstürzen wollen, und sich berufen fühlen ihre eigne Schöpfung an die Stelle dessen zu setzen, was Jahrtausende hindurch so geworden ist, wie es ist? Man dürfte mir vielleicht nur allzufreigebig diese Ehre erweisen wollen, und deshalb achte ich es für nothwendig, sie bestimmt von mir abzulehnen. Nicht von plötzlichem Umwerfen des Bestehenden ist die Rede; aber der als Wahrheit allgemein erkannte Gedanke wirkt und schafft unmerklich im Innern der Menschheit; er bildet das Leben im Innern derselben und von innen heraus, wenn nur eben keine plötzliche Unterbrechung des Werdens eintritt, auch die äußere Welt, und wenn der Gedanke in sich wahr ist, oder wenigstens ein die Wahrheit fördernder, so wird auch dieses Bilden und unmerkliche Umschaffen ein heilsames, die Menschheit verherrlichendes sein. Ein wahres, richtiges inneres Leben, wenn es allgemein wird, gestaltet auch das äußere um ohne Stürme und Verletzungen, es reinigt und erweitert nur den Strom des Werdens, und das Menschenleben soll ein ununterbrochner Strom sein. Wenn ich also unser gegenwärtiges Zeitalter nicht von der günstigsten Seite in Absicht der Aesthetik und Kunst dargestellt habe, so ist es keinesweges meine Absicht gewesen, daß die von mir erkannte Wahrheit plötzlich auf den Thron erhoben

und alles Beſtehende über den Haufen geworfen werde, ſondern ich wünſchte, daß ſie geprüft und gereinigt würde, damit ſie vielleicht das Beſſerwerden herbeiführen hülfe.

So beſtimmt alſo nur dies zu fördern meine Abſicht iſt, ſo wenig konnte und durfte ich aber auch meinem Zeitalter meine Anſicht verſchweigen. Noch weniger aber darf ich die ſchlaffen und erſchlaffenden Tröſtungen billigen, daß man überall und zu jeder Zeit über den beſtehenden Zuſtand der Wiſſenſchaft und Kunſt geklagt, daß dieſe Klagen ſich faſt regelmäßig alle zehen Jahr wiederholt haben, und daß alſo nicht viel dahinter ſei. Klagen zeugen immer von einem beſtimmtern oder dunklern Gefühl eines Mangels des Guten und Wünſchenswerthen, und jene Beruhigung iſt um ſo oberflächlicher und verderblicher, wenn deutliche Spuren vorhanden ſind, wodurch ſich jene Klagen nur zu wohl begründen, und ſollten ſie auch ſchon ſeit Jahrtauſenden wiederholt worden ſein. Ich habe aber nicht geklagt, ſondern ich habe den wirklichen Zuſtand unſerer Zeit in äſthetiſcher Beziehung gründlich zu beleuchten und der Wahrheit gemäß darzuſtellen geſucht, und ich darf alſo hoffen, — dies iſt aber auch die einzige Hoffnung, an welche ich hierbei Anſpruch mache — daß es nicht vergeblich werde geſchehen ſein.

24712 K

Gedruckt bei L. W. Krause in Berlin, Königsstraße Nr. 7.

Digitized by Google

THE UNIVERSITY OF TEXAS
AT AUSTIN
PERMANENT
UNIVERSITY
COLLECTION

Digitized by Google

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
THE JOHN CRERAR LIBRARY
CHICAGO, ILLINOIS
CANCELLED